Poéticas

del cine experimental en el Cono Sur (1954-1958) (1961-1967)

Apropiación de la enunciación de las prácticas cinematográficas a través del discurso fundacional del estado-nación

Ángela López Ruiz

Créditos

Escrito por: Ángela López Ruiz

Prólogo: Ricardo Viscardi

Editora: Laura Sandoval

Colaboración en correcciones: Graciela Cánepa

Diseño: Harto_estudio

Imagen de portada: foto de Mushfiqur Rahman Abir recuperado de commons.wikimedia.org

Publicado por: 2AM Editorial de Estudios Visuales

Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura (2017).

2AM Editorial de estudios visuales

Fondo Concursable para la Cultura

Proyecto seleccionado por
Fondo Concursable para Cultura-MEC

laboratorio fac

Poéticas

del cine experimental en el Cono Sur (1954-1958) (1961-1967)

Apropiación de la enunciación de las prácticas cinematográficas a través del discurso fundacional del estado-nación

Ángela López Ruiz

Agradecimientos

En estas líneas quiero agradecer a quienes han sido un pilar para llevar a cabo esta investigación y contarles acerca del núcleo desde donde creció la misma.

Ante todo quiero decir gracias a Emilia, Bernardo y Victoria por el acompañamiento amoroso y cercano. A Guillermo por la asistencia todo-terreno. A José y Andrea que me enviaron los distintos catálogos de los festivales del SODRE, que fue un aporte fundamental para comenzar a devanar la madeja. A Ana Clara por la fuerza que me ha transmitido en tiempos difíciles. A mis colegas de militancia feminista que han estado atentas a acercarme materiales, cuestionarme y apoyarme sin límites.

Este libro es la sistematización de una larga investigación que he realizado desde mi oficio de artista y curadora. Por eso quiero destacar mi agradecimiento al colectivo FAC que confió en mí para realizar las curadurías de los *05982* y especialmente para llevar a cabo el proyecto *Arqueología de la Imagen*.

La esencia de este libro nace de lo aprendido en los intensos diálogos con Fernando López Lage así como también de los intercambios de ideas y risas con Juliana Rosales, Teresa Puppo, Jacqueline Lacasa, Clio Bugel, Carolina Sobrino, Anaclara Talento, Jessie Young, Guillermo Zabaleta, Maca Gagliardi, Carolina Cappa y Narcisa Hirsch. De las siempre cálidas palabras de Ana Bidart y Margaret Whyte, del cuidado de los "objetos únicos" de parte de Dalila Bartfeld, del modo de cuidar los detalles de Luciana Damiani, del acertado diseño de Santiago Velazco, del apoyo amistoso de Sebastián Sáez, Sergio Porro, Mª Clara Rossi, Riki Musso, Agustín Sabella, Marga Jimenez, Aldo Baroffio, Karla Ferrando. También de lo compartido con quienes apoyaron estos eventos: Clara Ost y Carlos Engelman, Mariela Yeregui, Graciela Taquini, Daniela Muttis, Laura Baigorri, Ximena Cuevas, Pancho López, Anabel Vanoni, Clemente Padín, Enrique Aguerre, Alejandra Rosencof, Tamara Cubas, Carolina Comas, Ruben Guzman y de todxs lxs colegas con lxs que he compartido tiempo y afecto en la Fundación de Arte Contemporáneo. Este es mi mayor agradecimiento ya que esto es posible gracias a todxs ellxs.

Quiero agradecer también al Laboratorio de Cine-FAC, espacio donde he aprendido y puesto en práctica las especificidades del soporte fílmico, además de conectar una inmensa red de colegas que trabajan desde la política afectiva, especialmente a Stefano Canapa, Antoni Pinent, Paula Felix Didier, Jesse Lerner, Patricia Bentancur, Bill Brand, Mark Street, Lynne Sachs, Katy Martin, MMSerra, Barbara Hammer, Kathy Brew, María Ruido, Eugeni Bonet, Peter Kubelka, Jonas Mekas,

Pablo Marín, Salvi Vivancos, Elena Azzedin, Virginia Villaplana, Cristiana Miranda, Fernando Peña, Álvaro Vázquez, Mónica Carballas, Steve Polta, Dan Streible, María Belén Moncayo, Rubens Machado, Uzi Sabah, Joel Pachas, Julieta Keldjian, Julio Cabrio, Lurdes Fernandez, Teresa Trujillo, Graciela Figueroa, Adriana Lagomarsino, Eduardo Darino, Cristina Bayarres, Carlos Scavino, Lisa Marr y Paolo Davanzo, Richard Tuohy y Dianna Barrie, Adriana Vila, Luis Macías, Fucho Musitelli, Juanjo Mugni, Alfredo Castro Navarro, Flia Castro-Pérez, Lydia García y Jorge Ángel Arteaga. Y quiero agradecer a aquellxs con lxs que he compartido tiempo pensando el cine: Nati de León, Agustinx Beceiro, Nela Lebeque, Ina López, Gonzalo J. Rodriguez, Elena Solis, Sofía Martínez, Domenica Pioli, Alejandra Frechero, Nerea Moreno y a todxs lxs que han estado cerca.

En una segunda etapa tomé la decisión de darle un formato académico a esta investigación. En esta instancia fue fundamental la tutoría de Ricardo Viscardi a quien agradezco especialmente por haber sido un soporte en el proceso realizado para la tesis de la cual deviene este trabajo. Un agradecimiento especial a Gustavo Celedón quien colaboró en el citado proceso, así como también a Silvia Rivera Cusicanqui, José Luis Brea, Marina Gržinić y Anabel Teles referencias teóricas y afectivas que, a lo largo del tiempo, han acompañado el crecimiento de este proyecto. También a colegas y participantes de *Hacer una Escuela de Cine Comunitario* de lxs que tanto he aprendido.

Quiero destacar la importancia que tuvo en el desarrollo de este proyecto el haber sido invitada por *Los Angeles Film Forum* a ser parte del equipo de *ISMO ISMO ISMO. Cine Experimental en América Latina*, ya que cada uno de los encuentros realizados fue una enorme fuente de crecimiento personal y profesional, además de haber sido una gran oportunidad para ver cine experimental de todas las épocas. Agradezco a cada unx de lxs compañerxs con lxs que compartí saberes, películas, charlas, risas y disenso (un agradecimiento especial a Luciano, Jesse y a Poli por el cariñoso cumpleaños angelino).

Por último quiero agradecer a los proyectos interdisciplinarios en los he participado, en especial Rina, la primera de Inés Olmedo, Proyecto Intersticios (a Elisa Pérez y May Puchet), Urugua.i Tekoha de Martha Castillo y AMP-MAP de Verónica Artagaveytia.

En este proceso ha sido fundamental haber recibido el apoyo de las siguientes instituciones: Museo de Cine de Buenos Aires, Cineteca Nacional de Chile, Cinemateca Boliviana, Cinemateca Uruguaya, Archivo Nacional de la Imagen-SODRE, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca ENERC, EICTV Cuba, Fundación Bert Haanstra, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, Museo de Cine de Austria, Museo de Solidaridad con Salvador Allende gracias por la posibilidad de

acceder a documentación fílmica y notas de prensa históricas. También a todxs lxs entrevistadxs que han brindado un espacio para compartir sus memorias y a lxs artistas que con sus opiniones han ayudado a dar cuerpo a este libro.

Este libro no sería posible si no hubiera estado bajo la minuciosa lupa de Laura Sandoval, las correcciones sutiles de Graciela Cánepa y el diseño dinámico-sonoro-visual-aerodinámico de Antar Kuri, a este trío: ¡Gracias!

Prólogo

El libro que sostienen los lectores entre sus manos reúne un conjunto de problemas temibles. Lo más desafiante del texto en su conjunto es, ante todo, la conjunción que propone. Al plantearse la cuestión de la teoría desde un horizonte temático intrincado, surge inevitablemente la interrogante acerca de la entidad disciplinaria. Desde esa mirada se ha pretendido, tras cierto auge de la inter-disciplinariedad que cundió a partir de los 60', plantear el horizonte de la trans-disciplinariedad, o incluso, de un "pensamiento complejo".

La cuestión que plantea Ángela López Ruiz configura un buen inventario de estas dificultades de articulación disciplinaria, en cuanto su foco es el arte cinematográfico, se desarrolla en el terreno de la crítica cinematográfica, sobre la cual se implementa una perspectiva teórica del discurso, que elabora desde un ángulo decolonial y una sensibilidad feminista. Este abigarrado conjunto de problemáticas termina por cristalizar en una síntesis particular: el planteo singular que elabora Ángela López Ruiz.

No se trata por consiguiente de un texto recomendable para personas en búsqueda de abrigos conceptuales. Pero asimismo configura, alternativamente, una mirada con la que discutir, sobre la que interrogarse, desde la cual cotejar el presente de creencias, versiones, lecturas consolidadas y convicciones arraigadas. En ese desafío planteado a la certidumbre se resuelven, al unísono, los problemas de la multidisciplinariedad y de la disciplina: el pensamiento es indisciplinado por sí mismo. Este sí mismo de la revuelta se presenta formalmente tan imposible como el acceso "positivo" a una realidad cristalizada y en ese fermento, tan ontológico como reacio a toda definición, reside la posibilidad misma de un reencuentro entre la crisis y la crítica.

La singularidad de una perspectiva que aúna distintos segmentos conceptuales entre sí, transgrede la consistencia del vínculo entre la crítica y la crisis tal como la propugnó la Modernidad: la crisis precede, en este caso, a la crítica. La crisis se desarrolla, desde entonces, como la articulación entre fundamentos que provienen de distintos contextos teóricos: la historiografía cinematográfica, la decolonialidad, el feminismo, el post-estructuralismo. El itinerario del trabajo permite, pese a esa diversidad, anclar cada cuestión abordada en un contexto propio, nutrirla de una perspectiva coherente, a condición de dar crédito a la interrogante que plantea sobre la crítica (cinematográfica en este caso) ¿por qué el cine experimental habilitó el relato fundacional del Estado-nación?

Por esta vía, la crítica cinematográfica de los años 50' y 60' es leída desde el punto de vista del discurso fundacional del Estado-nación, ángulo de ataque razonable tanto desde el concepto como desde

la actualidad, habida cuenta del ocaso de la perspectiva del desarrollismo latinoamericano y del auge de la globalización (que conviene no reducir, sobre todo con relación al arte, a la substancialización economicista del "capitalismo"). A su vez el archivo histórico es leído desde una perspectiva de campo de fuerzas enunciativas, que permite (y Ángela se encuentra en buena compañía al respecto) vincular la perspectiva foucaldiana del conflicto enunciativo con la noción del campo cultural como contraposición de fuerzas, tal como lo plantea Bourdieu. La perspectiva feminista se sostiene en la crítica del centro tal como la sostuvo Derrida, en cuanto la deconstrucción no se limita en su dinámica al plano conceptual, sino que también moviliza conjuntamente, un ámbito ajeno a toda esencialidad teórica, que no puede sino renunciar al "falogocentrismo".

El cine experimental auspicia, por lo tanto, un experimento cuya cinética es ante todo crítica, siempre y cuando se entienda la crítica como el efecto de una crisis consigo mismo: dis-paridad sin la cual no puede pretenderse pensar, pero sobre todo, no se llega a abordar la originalidad intelectual en ningún ámbito en particular.

Dr. Ricardo Viscardi

Capítulo I

1 **Introducción**

1.1 Trabajos que antecedieron esta investigación

1.2 Importancia de investigar el cine experimental

2 **Lineamientos conceptuales**

2.1 El campo del Cine Experimental en América Latina

2.2 Rotación epistémica del cine experimental

2.3 Abordar el cine desde la perspectiva feminista decolonial

2.4 El juego de la estructura

2.5 El archivo lacunario y el cine experimental

2.5.1 Materialidades del cine

2.5.2 Entre los fotogramas habla el cine

1 Introducción

En este libro se presentan los resultados obtenidos de una investigación académica que tiene como eje central el estudio del *Cine Experimental* en el Cono Sur en dos épocas fundantes. En la primera, situada entre los años 1954-1958 se analizan especialmente casos de Uruguay y Chile y sus lazos con la región. La segunda época estudiada se sitúa entre los años 1961-1967 y de este período se analizan varios procesos creativos y su relación con prácticas performáticas, especialmente en casos de Argentina y Uruguay así como de otros ejemplos de la región.

A partir del concepto de *campo cultural-campo de poder* de Pierre Bourdieu (1983) se mapearon diversas coordenadas que afectaron a distintas estéticas y conceptualizaciones de lo llamado *experimental* en el cine y su refracción en otras prácticas artísticas, que quedaron al margen de los discursos fundacionales del estado-nación impulsados por los gobiernos populistas de las diferentes regiones y períodos delimitados. Además, se realizó un análisis de las formaciones discursivas que desde el poscolonialismo se mencionan como constructoras de la "narración de las naciones" (Bhabha, 1990). Para ello se toma la contribución del Grupo de Estudios Subalternos de India, al cual pertenecen Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Edward Said y otros pensadores, que aportó al pensamiento poscolonialista una visión planetaria de las problemáticas a las que se ven sometidos pueblos afectados por el dominio colonial desde el momento de su colonización hasta la actualidad. El poscolonialismo se distingue por sostener un posicionamiento teórico multidisciplinar influenciado por el posestructuralismo, la visión de Antonio Gramsci y las teorías feministas. Desde este tejido, este pensamiento intenta subvertir la dominancia eurocéntrica legada del colonialismo en sus varias facetas.

Esta construcción obedeció a coordenadas del canon universalista propuesto por el pensamiento moderno en el cual se inspiraron los programas culturales, tanto de instituciones estatales como de colectivos cinéfilos. Asimismo, la crítica cinematográfica se encargó de crear una narrativa del contexto en base a normativas que excluyeron a toda disidencia.

Es allí, que mediante el abordaje de la perspectiva feminista decolonial se pueden vincular las problemáticas en las cuales las estructuras, en tanto universalistas verticales, ubican al cine experimental como al protagonismo de la mujer en el campo del cine. Cabe aclarar que en este trabajo el término mujer no es utilizado desde la perspectiva del binarismo biologicista planteado por las epistemes colonialistas, ni del binarismo social promovido por regímenes de opresión (identificación sexo-género), sino que nos basamos en lo aportado por la perspectiva *queer* a través de Judith Butler (2002) y María Galindo (2013).

En cuanto al cine experimental, se tomó como punto de partida el estudio de los primeros eventos donde es mencionado el término "experimental", sus antecedentes y las acciones posteriores que lo rodearon. Un punto relevante en este análisis es la realización de la genealogía de las tres primeras ediciones del ***Festival Internacional de Cine Documental y Experimental*** del SODRE, enlazando textos institucionales, entrevistas a sus protagonistas y revisión de las películas que se encuentran disponibles en cinematecas o archivos online. Para el desarrollo de esta investigación fueron realizadas una serie de entrevistas a protagonistas del campo del cine. De esta manera, se rescataron fuentes orales que tomamos como herramientas para la realización de una lectura deconstruccionista de las narrativas colonialistas.

Por último, se identificaron distintas conceptualizaciones respecto al cine experimental que surgieron en América Latina. Para esto se abordó la cuestión del *archivo* desde la noción *foucaultiana* de *arqueología*, ya que la misma nos permite realizar una lectura desapegada y distanciada de las coordenadas que han configurado las *formaciones discursivas* de los diseños culturales de la región, entendiendo *formación discursiva* como "un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa" (Foucault, 1969, p.153).

1.1 Trabajos que antecedieron esta investigación

Los siguientes antecedentes: (a) el estudio del cine experimental en América Latina, (b) el estudio de las mujeres que fueron protagonistas en el campo del cine en América Latina y (c) el estudio del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE fueron tomados como guía para el desarrollo de esta investigación.

(a) Hasta hace menos de una década, el cine experimental latinoamericano era una *rara avis* en la agenda de los estudios académicos sobre cine. El mercado del arte comenzó a interesarse por esta práctica una vez desvanecida la necesidad de sistematizar el videoarte durante la primera década del 2000, por ejemplo los trabajos realizados por Laura Baigorri, Arlindo Machado y Jorge La Ferla.[1]

1 Baigorri L. (2008) (comp.). *Vídeo en Latinoamérica, Una historia crítica*. Madrid: Brumaria y Machado, A. (2008). *Visionarios: audiovisual na América Latina*. San Pablo: Itaú Cultural.

Portada del catálogo de exposición *05982:01 Montevideo Digital* textos de Ángela López Ruiz y Juliana Rosales (Uruguay,2006).

Portada del libro *Ecuador. 100 artistas del audiovisual experimental* de María Belén Moncayo (Ecuador, 2012).

En esta época es donde surgen trabajos de archivo sobre videoarte realizados en Ecuador, Colombia, Chile y Uruguay que dan pie a la realización de sistematizaciones genealógicas sobre artistas y obras.[2]

Se puede establecer como comienzo del interés en el cine experimental latinoamericano de parte de actores del mercado del arte el momento en que películas experimentales (incunables, copias de originales o fragmentos) comienzan a ser integradas a las distintas exposiciones de sala en los grandes museos de Europa. Como ejemplo se destaca la exposición ***:desbordamientos de Val del Omar*** con curaduría e investigación de Eugení Bonet que tuvo como punto inicial el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid,2010-2011).

De este interés surgen investigaciones como ***Río Experimental*** (Carballas, 2008) y ***Cine a contracorriente*** (Pinent, 2010) que suscitan reseñas posteriores.

(b) El segundo antecedente aborda estudios sobre el protagonismo de la mujer en el cine, como las investigaciones realizadas por Andrea Giunta (2014) quien realiza una lectura del cine desde su rol de investigadora dentro campo del arte. Esta mirada no es abordada como infiltración de permeabilidades sino como práctica en sí misma.

Asimismo se trazó un primer esbozo genealógico tomando como base lo aportado por Silvana Flores (2014) en torno a la figura de Sara Gómez como exponente del cine político latinoamericano, además de las entrevistas de Iván Pinto (2016) a la cineasta chilena Valeria Sarmiento y la realizada por Judith Burton (1991) a la cineasta e investigadora venezolana Margot Benacerraf. También se toman como referencia datos extraídos del trabajo cartográfico sobre mujeres cineastas en el cine mudo argentino en el período 1915 a 1919 de Lucio Mafud (2017).

Por último (c), respecto a los festivales del SODRE, se analiza el trabajo ***Arqueología de la Imagen*** realizado por la Fundación de Arte Contemporáneo en 2007, que trata sobre la recuperación de documentos, testimonios y películas, sumado al análisis de textos

2 En este caso se toma como referencia el trabajo realizado por María Belén Machado en *Archivo AANME* (Ecuador), Martha Lucía Vélez con su trabajo *Cine y Video Experimental* (Colombia), Isabel García con lo realizado en Centro de Documentación del Centro Cultural Palacio La Moneda (Chile), ARCA Video a cargo de Mariela Cantú (Argentina) y la Fundación de Arte Contemporáneo con el archivo creado en *05982:01 Montevideo Digital*.

compilados por Revista 33 Cines (2010). Además, se consideran referencias obtenidas en entrevistas realizadas en *Cinema and social changes in Latin America, Interviews with filmmakers* (Burton, 1991) y *Cine Documental en América Latina* (Paranaguá, 2003).

Invitación a inauguración de exposición *05982:02 Arqueología de los objetos y la imagen* (Uruguay, 2007).

1.2 Importancia de investigar el cine experimental

Uno de los objetivos principales que motivó el desarrollo de esta investigación fue la posibilidad de realizar un trabajo de "desenmascaramiento" del canon universalista acuñado en el discurso fundacional del estado-nación correspondiente a los contextos abordados.

Respecto a la definición de estos discursos, nos referimos a las representaciones hegemónicas realizadas a través de producciones cinematográficas que configuraron la identidad de las naciones[3] y trataremos de identificar los mecanismos utilizados por instituciones estatales que respondiendo a gobiernos populistas en ciernes, impulsaron este tipo de producción. En el decir de Bhabha

> Los orígenes de las naciones, como los de las narraciones, se pierden en los mitos del tiempo, y recién alcanzan su horizonte en el "ojo de la mente". Esta imagen de la nación –o de la narración– podría parecer romántica en extremo y metafórica por demás, pero es precisamente de esas tradiciones del pensamiento político y el lenguaje literario de donde surge la idea de nación como una idea histórica poderosa en Occidente. Una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica. Esto no significa negar el intento persistente de los discursos nacionalistas de producir la idea de nación como una narrativa continua del progreso nacional, el narcisismo de la autogeneración, el presente primitivo del Volk (1990, p.8).

Uno de los objetivos principales que motivó el desarrollo de esta investigación fue la posibilidad de realizar un trabajo de "desenmascaramiento" del canon universalista acuñado en el discurso fundacional del estado-nación correspondiente a los contextos abordados.

3 Un ejemplo de esto son las películas promovidas por el primer gobierno de Paz Estenssoro (Bolivia, 1952-1956) donde se retrata el paisaje boliviano a través de la imagen de "un indio, una llama y una montaña" tal como lo menciona la archivista María Domínguez en la charla brindada en el curso "Arte e Identidad Regional" en la IENBA (2018).

En este fragmento se pueden ubicar algunos conceptos con los que trabajaremos como la romantización de la imagen de un paisaje como forma de narrar un discurso de identidad que representa a los ciudadanos de un estado-nación.

Otro aporte a esta investigación son los relatos orales y epistolares sostenidos entre los agentes del campo del cine, que junto a la documentación escrita (notas de prensa y libros) y los archivos cinematográficos que dibujan una cartografía de relaciones y estatutos que nos permitan visualizar los discursos mencionados anteriormente.[4]

2 Lineamientos conceptuales

Se contextualizaron coordenadas socio-políticas que caracterizaron al cine en el Cono Sur como una formación discursiva que opera al servicio del proyecto fundacional de estado-nación. También se identificó una serie de mecanismos que fueron utilizados por distintos dispositivos de poder para la formación normativa. Estos son: la categorización de películas, el rol de los críticos cinematográficos, la crítica (escrita y oral), la medición de audiencia, las enunciaciones institucionales, las atribuciones de autoría, los concursos como instancias formativas, el formato de proyección e incluso de la pantalla y las normativas técnicas y estéticas imperantes en los distintos períodos.

Para este análisis fue central la concepción de Campo de Pierre Bourdieu (1983) quien lo define como:

> un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas y, un tipo determinado de participación en el campo cultural, como sistema de las relaciones entre los temas los problemas, y, por ello, un tipo determinado de inconsciente cultural, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un peso funcional, porque su "masa" propia, es decir, su poder

4 Esta documentación se detalla en los anexos que contienen la siguiente información: (a) datos biográficos de agentes culturales ligados al estudio realizado, (b) listado de películas experimentales relacionadas al festival del SODRE, (c) información sobre el *Primer Congreso de Cineístas Latino Americanos Independientes* (SODRE).

> (o mejor dicho su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él. (pp. 9-10).

Nos apropiamos de este concepto para enmarcar lo que llamaremos *campo del cine* y, desde esta perspectiva se plantea descomprimir los criterios categóricos de los discursos historiográficos ya que al ser el cine un campo relacional se pueden observar relatos que quedaron al margen de esa narrativa. Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura (2017). Al mismo tiempo, permite examinar las características peculiares que adquiere la interacción entre sus agentes, los objetivos ético-políticos que detentan como partícipes del campo, las redes afectivas y profesionales que lo constituyen, así como las instituciones, los mecanismos de exhibición y otros dispositivos que hacen a la industria, las discursividades de los colectivos cinéfilos, las vanguardias, las protoindustrias, el precine y el protocine, la ritualidad de la proyección, la fantasmagoría, las teorizaciones, la pregnancia creativa de todos los realizadores y las realizadoras de cine.

Desde las formaciones discursivas que constituyen el campo del cine emergen una serie de normativas formuladas desde preceptos que pueden ser entendidos como formalismos constitutivos de las concepciones esteticistas. Emergen también reglamentaciones que establecen categorías, géneros o disciplinas, además de otras determinaciones que hacen de estas una herramienta de poder.

Desde las formaciones discursivas que constituyen el campo del cine emergen una serie de normativas formuladas desde preceptos que pueden ser entendidos como formalismos constitutivos de las concepciones esteticistas. Emergen también reglamentaciones que establecen categorías, géneros o disciplinas, además de otras determinaciones que hacen de estas una herramienta de poder.

En varios estudios sobre el tema ya se encuentra presente el concepto *campo cultural-campo de poder* de Bourdieu (Salinas y Stange, 2008 y Daicich, 2015), desde este concepto el cine sería pensado como un campo compuesto, entre otros asuntos, por “redes o configuraciones de relaciones objetivas entre posiciones, que existen independientemente de la conciencia y voluntad individuales” (Bourdieu en Wacquant, 1995, p. 64). Para Bourdieu (1983) esto constituye un “sistema de líneas de fuerza” (p. 9) conformado por diferentes vectores y tensiones que ponen en valor a un capital cultural y simbólico dentro del campo. Los agentes legitimadores son quienes validan este capital, por ejemplo, la crítica, que a través de un “conjunto de creencias” (pp: 31 -35) realiza un análisis calificador sobre una obra tomando como referencia un status universalista.

Con el fin de ampliar algunos aspectos del concepto de campo, se toma como referencia la entrevista realizada por Löic Wacquant (1994) a Pierre Bourdieu, ya que allí se desarrolla una singular conceptuali-

zación que nos permite cuestionar los límites del cine ya que expresa que la categorización, la segmentación, la imposibilidad de permeabilidad de los cruces entre cine y otras prácticas artísticas fueron planteadas por los mismos agentes constituyentes del campo desde una mirada etnocéntrica.

> Es el mismo etnocentrismo que lleva a tener por realista una representación de lo real que sí aparece como "objetiva" no se debe a su concordancia con la realidad misma de las cosas (ya que esta "realidad" nunca se ofrece más que a través de formas de aprehensión socialmente condicionadas), sino a la conformidad de las reglas que definen su sintaxis en su uso social con una definición social de la visión objetiva del mundo; al conferir a ciertas representaciones de lo "real" (a la fotografía, por ejemplo) un certificado de realismo, la sociedad no hace más que confirmarse a si misma en la certidumbre tautológica de que una imagen de lo real conforme a su representación de la objetividad es verdaderamente objetiva. (Bourdieu, 1983, p. 64).

Desde la noción de *campo* es posible cuestionar una hegemonía de la mirada, UN "ocularcentrismo", ya que campo SIGNIFICA también una territorialidad relacional ENTONCES el estudio del cine podría traspasar lo audio-visual para pasar a ser abordado como ritual colectivo.

El etnocentrismo pone su foco, entre otras cuestiones, en la importancia de la lectura de lo visible, es decir, las coordenadas para la evaluación de una obra (en nuestro caso aplicadas el cine experimental) se basan en criterios de percepción artística de carácter universalista que han sido determinados para ser decodificados a través de la mirada y que es pretendida que sólo los eruditos pueden decodificar para luego realizar su enunciado legitimador que luego es narrado con el mismo modo normativo que formaliza los criterios; así se continúa tensando el sistema de fuerzas del campo y validando el capital cultural o capital simbólico a través de la legitimación (Lacasa, 2006).[5]

En el caso del cine latinoamericano, esta validación se consolida a través de los siguientes factores: dispositivos de posicionamiento, crítica y otras fuentes que narran el cine, institucionalidad, organismos estatales, grupos de intelectuales, entre otros. En este plano se inscriben las distintas escuelas y agentes de formación que institucionalizan estos saberes posicionando la obra dentro del capital simbólico representativo del campo de poder.

---

5 Según Jacqueline Lacasa,"En los procesos de legitimación con respecto a la existencia del artista, los lazos de alianza entre los agentes del campo se muestran como inscriptores que realizan su marca al objeto de deseo. Esta relación no es unidireccional, sino que forma una cartografía en la que se mapean las relaciones de poder, los engranajes que hacen al raport, al valor asignado al capital cultural y a los dispositivos de poder-saber." Conferencia *De la "ilussio" a la "ilussio" nómada* realizada el 14 de noviembre de 2006 en el marco de *Magazine in situ 5* (Fundación de Arte Contemporáneo, Montevideo)

Es así que, la lectura y la interpretación de lo visto se transforman en un saber que dictamina reglamentaciones formales dentro del campo del arte para que sea aceptado por el canon de la cultura occidental. Tal como menciona Foucault (2010) "se trata precisamente de reconceptualizar la formación de un conocimiento, esto es, una relación entre determinado sujeto y determinado campo de objetos, y captar su raíz histórica, el "movimiento del saber" que la hace posible" (p. 75). La historia del arte, como la del cine, se ha nutrido de esta visión. Desde la noción de campo es posible cuestionar esta hegemonía de la mirada, este "ocularcentrismo", ya que es también una territorialidad relacional y, por tanto, el estudio del cine podría traspasar lo audio-visual para pasar a ser abordado como ritual colectivo donde las permeabilidades perceptivas e intercambios de índole relacional forman parte de su esencialidad.

Por otra parte, la historia del arte nos permite observar cómo desde, por lo menos, hace un siglo se ha trabajado en pos de cuestionar las barreras nominales y otras cuestiones vinculada a los roles sexo-género.

Un ejemplo es el caso de las mujeres ***dandys*** artistas que adoptaron, de modo consciente, la actitud del ***dandy*** decimonónico para poner en tensión las normativas burguesas de la época (Durán, 2010). Pero a lo largo de todo el siglo XX existieron otros casos referidos a la forma de concebir los seudónimos, como, por ejemplo, el uso de anagramas de parte de algunos cineastas independientes que en ocasiones trabajaban en proyectos cinematográficos relacionados con la industria y su intención era no dejar plasmados sus nombres en esas piezas para que luego no se los identificara con este tipo de cine. Tal es el caso de Allen Smithee (también Alan Smithee o Allan Smythee), seudónimos utilizados por el Sindicato de Directores de Estados Unidos cuando eran contratados para dirigir películas de las cuales no tendrían control sobre la dirección artística del proyecto (Braddock y Hocks, 2001, p. 9)

Dibujo anónimo publicado en London Magazine. *Mademoiselle de Beaumont or The Chevalier D'Eon* (Inglaterra,1777).

Asimismo, través del concepto foucaultiano de arqueología se pueden interpelar antiguas estructuras referidas al campo del cine ya que, en la medida que se revisitan los archivos (de películas, etc.) se interpelan las autorías y otras cuestiones validadas por los textos legitimadores de ese momento. Según lo propuesto en este libro, se puede afirmar que las formaciones discursivas que constituyen al mismo han excluido a les sujetes que se consideran mujeres de las narrativas historiográficas.

2.1 Antecedentes. El campo del Cine Experimental en América Latina

Si pensamos al cine en términos de campo, deberíamos entonces cuestionar sus fronteras nominales. Siguiendo a Derrida, se puede entender que un nombre no nombra la "simplicidad puntual de un concepto sino un sistema de predicados que definen un concepto, una estructura conceptual centrada sobre tal o cual predicado" (Derrida en De Santiago, 1995). Entonces podemos analizar que más allá de la influencia de los "ismos", se puede trazar una semblanza de la práctica cinematográfica que se conoció como ***experimental***, acercándonos a dicho campo descentralizando el foco de las vanguardias europeas y norteamericanas para identificar la operativa dinámica de su estética y sus discursos tomando como referencia a los primeros eventos latinoamericanos que mencionan el término. Desde allí se trazan las posibles genealogías y relaciones que configuran este campo.

Cuando nos referimos a cine experimental, es necesario realizar la contextualización del fenómeno y ubicar la problemática en dependencia con el momento y la región analizada. A mediados de la década de 1950, las instituciones mencionan lo experimental realizando una apropiación simbólica del concepto en pos de un posicionamiento dentro del campo cultural como forma de afirmar lo que Bhabha denomina como el "narrar la nación" (2010, pp. 11-21). En este sentido la apropiación valida una narración que toma al cine experimental como una expresión que linda con lo artístico, esto representa un valor que se propone como parte de su potencial identitario.

Al entrar la década de 1960, se observan dos vertientes: por un lado la experimentalidad comienza a relacionarse con prácticas performativas y eventos puntuales ligados al campo del arte y, por otra parte, comienza a vislumbrarse el discurso documentalista desde una perspectiva continental que termina de afirmar a partir de las primeras ediciones del Festival de Cine de Viña del Mar (Chile), evento fundamental para la consolidación del Nuevo Cine Latinoamericano.

En esta investigación se analiza cómo, en ese momento lo experimental en el cine queda relegado como nombre debido a la necesidad de posicionar una perspectiva documentalista, pero siguió vigente en las poéticas que se aprecian en obras realizadas.

Un ejemplo sobre este tema fue el conflicto desencadenado por el film *PM* (Cuba, 1961) de Orlando Jiménez y Alberto S. Infante realizado con la propuesta del ***free cinema*** y tomado por la crítica como

Imagen del artículo de Néstor Almendros sobre película *PM* (Cuba,1961).

un "film experimental" (Almendros en Bohemia, 1961). La autoridades del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica hicieron una lectura animosa del film cuestionando el modo de mostrar, como dice Nela Lebeque (2019) "escenas de una Habana bohemia y nocturna"[6] y a partir de este evento Fidel Castro realizó su discurso ***Palabras a los intelectuales*** de donde surge la frase "dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada" que defiende el derecho de su gobierno a "regular, revisar y fiscalizar películas por su influencia en el pueblo como una responsabilidad en medio de una lucha revolucionaria" (Kabous, 2009, pp. 152-158).

Un aspecto fundamental en los antecedentes es el rastreo de fuentes, es decir, películas experimentales u otros documentos. Se hace necesario destacar que fue *el **mercado del arte*** quien se interesó en comenzar a realizar una sistematización del cine experimental latinoamericano. Las nuevas políticas museísticas posicionaron al cine dentro de la objetualidad de lo coleccionable y así las películas en formato original se integraron a los acervos de colecciones privadas, filmotecas independientes, bibliotecas y museos.

Algunas de las razones para comprender esta política de colección pueden agruparse en tres puntos: (a) falta de datos acerca de los protagonistas que realizaron cine experimental que interesan a la composición del mapa histórico del arte, (b) nuevos insumos para el mercado del arte, (c) búsqueda de fuentes para la sistematización de estudios académicos.

(a) Durante el siglo XX tanto artistas, diseñadores, escritores, científicos y arquitectos experimentaron o estuvieron allegados a las prácticas cinematográficas ya sea de manera puntual o consecuente. Estas películas, sean series o tan solo fragmentos, son, en algunos casos, un recurso fundamental para trazar un arco en el cual se refleja la completitud de la estética del artista, además de una fuente primaria para los estudios del cine y la historia del arte.

el arte juega con las imágenes y sus movimientos construyendo situaciones explícitamente imaginarias, con efectos disfrutables o que podemos limitar si nos perturban: nos vamos de la exposición. La mayor parte de sus intervenciones en la sociedad se acotan a museos, galerías y bienales. Se invierte en el mercado del arte por un gusto que suele durar, para obtener distinción simbólica o rendimientos monetarios más estables que los de la economía productiva y financiera.

(Canclini, 2010, p. 11)

Un ejemplo de esto sería el fragmento encontrado de la película *Metrópolis* (Alemania, 1927) de Fritz Lang que recompone la estética y la narrativa de la película. Una vez que este segmento se une a la versión que se conocía usualmente, podemos hacer otras lecturas del

6 Texto tomado de la selección *#Diezdías #Diez películas* realizada por Nela Lebeque (marzo, 2019) para las redes sociales de CineJovenCubano.

contexto político del momento y de las aristas no visibles del cineasta expresionista (Félix Didier y Peña en Metrópolis Refundada, 2010).

(b) Además, se puede observar como grandes corporaciones museísticas fueron quienes posicionaron a un tipo de práctica cinematográfica bajo la categoría de cine experimental promoviendo desde un criterio de coleccionismo la inserción de las películas en su formato original dentro de sus arcas.

Otro criterio museístico fue utilizar fragmentos de películas para contextualizar obras de grandes "maestros", lo cual permitió que el cine sirviera como documento, objeto inspirador, influencia estética, etc.[7] Lo latinoamericano fue un especial objeto de interés para colecciones internacionales. Si observamos este hecho desde la mirada del feminismo decolonial, vislumbramos el deseo de apropiación generado a través de la posesión de la microhistoria de un continente. Además, la apropiación objetual implica la imposibilidad de la reproductibilidad de la obra desde la copia original, de aquí surgen problemas asociados a disputas por los derechos de autor, distribución y proyección en una calidad similar a la obra de origen.

La sistematización de filmografía también es tomada como un objeto de colección. Un caso representativo es la inclusión del proyecto ***Ismo, Ismo, Ismo. Cine experimental en América Latina*** (Los Ángeles Film Forum) en el programa ***Pacific Standard Time LA:LA*** de la Fundación Getty. Este proyecto fue una investigación colectiva que contiene trabajos curatoriales, académicos y artísticos, que buscan constelar las múltiples conceptualizaciones que se han realizado sobre cine experimental desde las tensiones e intenciones políticas que despotencializaron el término en la territorialidad expandida de lo latinoamericano.

MEX-PARISMENTAL 6ème Edition
Le 23 Mai 2008 à 20hrs
Au cinéma de la Clef
21, rue de la Clef
75005 Paris
Métro : ligne 7 Censier-Daubenton
Contact : Angélica Cuevas Portilla
angelica@cuevas.as
+33 (0) 6.64.24.09.10
Tarifs : TN : 5€ TR : 4€
Imagen de afiche de *MexParis-Mental* (Francia,2006).

Por último, (c) los proyectos dedicados al rescate de este tipo de expresión cinematográfica permitieron hilar los retazos de la historia no narrada por las textualidades hegemónicas referidas al cine en América Latina. En los siguientes trabajos puede constatarse los aportes a la episteme de lo experimental: ***Río Experimental. Más allá del arte, el poema y la acción*** una investigación realizada por Mónica Carballas (Fundación Botín, 2008), el proyecto ***Cine a Contracorriente***. Latinoamérica y España (SEACEX, 2010) investigación curatorial de Antoni Pinent que incluye investigaciones y curadurías de Rubén Guzmán (Argentina), Marta Vélez (Colombia) y Angélica Cuevas (Mé-

7 Este es el caso del rediseño de montaje del *Guernica* en el MNCARS a partir de la dirección de Manuel Borja Villel (2008).

xico), *Marginalia 70* (Itaú San Pablo, 2001) investigación curatorial sobre experimentalismo y superochistas brasileños realizada por Rubens Machado, festival independiente *MexParismental* (2002 - actualidad) dirigido por Angélica Cuevas que reúne obras experimentales latinoamericanas y las exhibe en el circuito europeo, el programa *Cine experimental argentino: Un Cine Subversivo* de Rubén Guzmán, que presentó un recorrido por obras del cine experimental de la década del '60 en el Festival de Macadamia (Alianza Francesa, Buenos Aires, 2005).

2.2 Rotación epistémica del cine experimental

El carácter expandido o elástico que se le dio al término experimental en el campo del cine, hace que todo y nada pueda ser considerado experimental. Más allá de las distintas definiciones que realizadores dieron a sus propias obras, o de las que la institucionalidad cultural le haya otorgado a las mismas, se puede verificar la influencia de los diferentes contextos políticos que cooptaron el término, en pos de lograr establecer un posicionamiento internacional de las obras como forma de hacer lucir los programas culturales que estaban en gestación. En primera instancia se destaca el peso de la intelectualidad orgánica ligada a la literatura así como el valor simbólico que se le otorga a lo artístico en general. Este valor simbólico representa cierta estética de lo formal a la que los colectivos cinéfilos se han ceñido tradicionalmente.

Si trazamos una línea de tiempo podremos observar que el término cine-arte contiene, a la vez que antecede al cine experimental, incluso en la imposibilidad de dar una única definición acerca de qué es o de qué se trata. Hay quienes datan el término cine-arte desde 1908 tomando como referencia lo que luego se llamó cine-teatro, otros lo ligan al cine erótico de Europa del Este en los años veinte, así como Lorenzo Vilches (2017) menciona la relación del término con el cine surrealista. Pero el factor común en las versiones acerca del término es que se trata de un cine que se posiciona al margen de lo convencional. Es en este punto donde se une a la episteme cineclubista y por eso se da una ampliación del concepto, es decir, se convierte en una especie de paraguas que indica que cine-arte es una lectura del cine que atraviesa las narrativas cinematográficas para convertirse en un modo de hacer cine. En este sentido, al igual que sucedió con el cine experimental, los criterios y las denominaciones rotaron de acuerdo a diferentes tendencias pero también debido a presiones de discursos legitimantes que, aun proponiendo una mirada revolucionaria, aplicaron medidas de censura a lo experimental ya no como práctica sino como expresión válida dentro del campo del cine.

Para componer esta genealogía se toma la documentación sobre los eventos considerados fundacionales en la región y se observa desde allí la rotación epistémica del cine experimental de acuerdo a los diferentes contextos políticos en la región. El caso del Centro Cine Experimental de Chile (C.C.E.) ejemplifica esta rotación ya que la mención del experimentalismo, según Pedro Chaskel (2017)[8] se debe a la búsqueda artística que se realiza a través de la experimentación y a que el mencionado colectivo estaba en ese entonces mirando el ejemplo del Teatro Experimental.

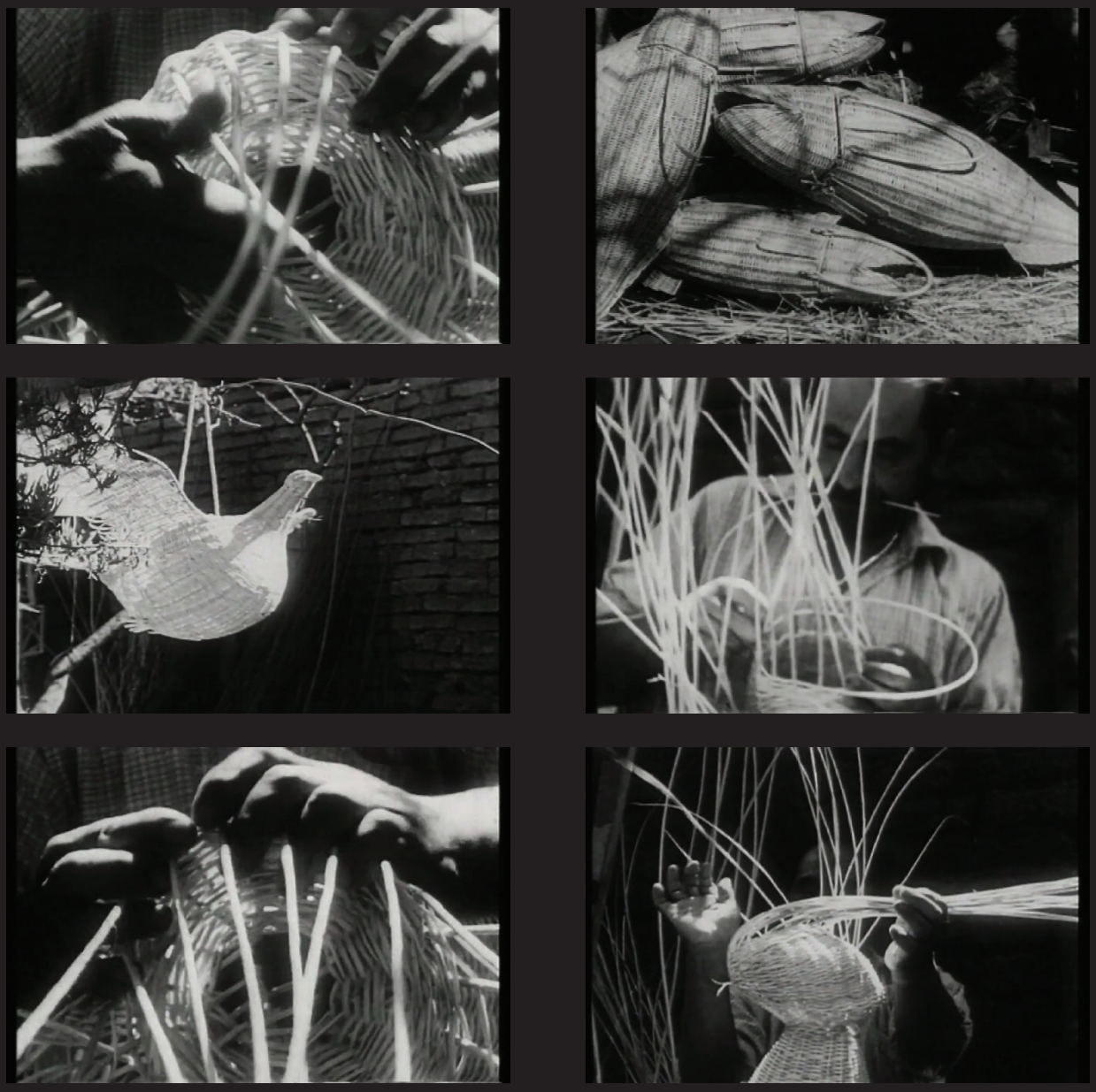
El C.C.E. de Chile tuvo varios momentos fundacionales (Salinas y Stange, 2009) utilizaremos 1956, la fecha enunciada por su principal creador Sergio Bravo Ramos. El comienzo de lo que hoy podríamos llamar "colectivo", se compone con un equipo multidisciplinario donde se integran agentes provenientes de distintas prácticas artísticas. Según Ignacio Aliaga (2015)[9] el C.C.E. de Chile tomó como fuente de inspiración el trabajo realizado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941-1973), un crisol creativo que impulsó esa etapa donde los agentes culturales se proponían profesionalizar y expandir un discurso representativo de la nación en su conjunto[10]. Luego pasa por una etapa que es mencionada por algunos investigadores como de pertenencia institucional a la Universidad de Chile, sin embargo, tanto en las entrevistas realizadas a Pedro Chaskel, Alicia Vega e Ignacio Aliaga, así como los intercambios epistolares con Sergio Bravo Ramos[11], estos afirman a través de un relato afectivo que el objetivo era hacer cine y esto trascendía a la relación con la Universidad. De este modo la experiencia del colectivo se puede entender como cine independiente aun funcionando dentro de una institución.

8 Datos aportados en comunicación personal en Santiago de Chile, octubre de 2017.

9 Datos aportados en comunicación personal, Santiago de Chile, 2015.

10 En 1952 Violeta Parra comienza un proyecto en conjunto con su hermano Nicanor que consiste en recopilar la música de campesinos y provincianos. En el camino fue encontrando ritmos ancestrales y tipos de poéticas rupturistas que fueron quedando en el olvido. Ya para el año 1954 Violeta había logrado trazar un mapa de la musicalidad chilena que ayudó a romper con los estereotipos de la época (Herrero, 2017, pp.111 - 141).

11 Comunicación epistolar con Sergio Bravo Ramos (2017).



Fotogramas de la película *Mimbre* de Sergio Bravo (Chile,1957).

Mimbre (1957) es la primera obra de Sergio Bravo Ramos, uno de los fundadores del Centro Cine Experimental de Chile. Analizando este *film* en retrospectiva se observan vínculos sutiles con Man Ray, ya sea a través del uso de la radicalización del blanco sobre el fondo negro o por la vibración de los destellos brillantes del plano detalle (Aravena y Pinto, 2017). Además, la elección de la sonorización, en este caso con "música incidental" a cargo de Violeta Parra[12], remite a un recurso utilizado por el arte de acción para realzar la posibilidad del relato vivo en el cine. Es así que, desde la visión del arte contemporáneo, esta obra entraría dentro de lo que se conoce como cine experimental (Lerner y Piazza, 2017).

Día de Organillos (1959) del mismo autor toma el recurso de la deriva siguiendo a un sujeto del entorno urbano, lo cual requiere ciertas permeabilidades e implicancias perceptivas que expanden la idea del cine de lo real, que años después se afirma con la visita de Ivens (ver capítulo 4). Aún denominándose "experimental" en sus comienzos, con el transcurso del tiempo trata de torcer la potencia del nombre para poner en valor la "experimentación", en pos de abrir paso a la realización documental como una expresión de compromiso social. Este Centro fue uno de los que albergó cineastas referenciales para el cine experimental y el videoarte latinoamericano tales como Raúl Ruiz (Elhaik en Lerner y Piazza, 2017) y Carlos Flores.

2.3 Abordar el cine desde la perspectiva feminista

La perspectiva feminista se propone aquí como un abordaje metodológico basado en la concepción epistemológica del feminismo decolonial que cuestiona algunos puntos de la mirada de los movimientos antecesores, como son los análisis realizados en base a la mirada binaria del género/sexo y otros asuntos que, en su momento, fueron necesarios pero no contemplaron los contextos donde fueron aplicados[13]. Se trata de proyectos que han tomado como referencia las

12 Término aportado por Ignacio Rodríguez Ramos. Conversación personal, Santiago de Chile, 2017.

13 En esta frase me refiero a algunos asuntos relacionados a los derechos de las mujeres que fueron la base de lo que conocemos como "feminismo de igualdad" (Vaz Ferreira, 1963) como lo fueron el derecho a votar, al divorcio y otras luchas ganadas por este movimiento en algunos países de América Latina. Hago referencia también al papel que tuvo el feminismo en la lucha contra el racismo (Roballo en Sapriza, 1988). Aun así, en estas etapas, el feminismo no representaba en su totalidad a las miradas de las comunidades de pueblos originarios, ni a las consideradas feministas intuitivas (mujeres que se han destacado por sus luchas pero no estuvieron involucradas con el movimiento feminista) y, en ciertos casos, tampoco se integraba a las disidencias. Es por eso que la afirmación de María Galindo: "No se puede decolonizar sin despatriar-

conquistas obtenidas en Europa o Estados Unidos sin haber tenido en cuenta las identidades propias o las entidades epistemológicas de cada comunidad. En tal sentido tomamos las palabras de Yuderkys Espinosa cuando señala que "el feminismo en su complicidad con la apuesta descolonial hace suya la tarea de reinterpretación de la historia en clave crítica a la modernidad, ya no sólo por su androcentrismo y misoginia, como lo ha hecho la epistemología feminista clásica, sino dado su carácter intrínsecamente racista y eurocéntrico" (2016, p. 144).

El feminismo decolonial toma las miradas de pensadores latinoamericanos como Aníbal Quijano, José Mariátegui, Luce Fabbri, y las enlaza con los primeros aportes de lo que se inscribe como "feminismo de igualdad", que para la región puede asociarse al movimiento sufragista uruguayo, los escritos de Carlos Vaz Ferreira (1963), el abordaje a la obra de Delmira Agustini, Victoria Ocampo, Gloria Camiruaga, Virginia Ayllón y otras pensadoras que aportaron al tema. Suma a estas miradas lo aportado por el poscolonialismo, el feminismo intersectorial, la cultura *queer*, el transfeminismo y las luchas ecofeministas de diferentes partes del mundo. Se propone realizar genealogías que tomen en cuenta:

El feminismo decolonial toma las miradas de pensadores latinoamericanos como Aníbal Quijano, José Mariátegui, Luce Fabbri, y las enlaza con los primeros aportes de lo que se inscribe como "feminismo de igualdad" que para la región puede asociarse al movimiento sufragista uruguayo, los escritos de Carlos Vaz Ferreira (1963), el abordaje a la obra de Delmira Agustini, Victoria Ocampo, Gloria Camiruaga, Virginia Ayllón y otras pensadoras que aportaron al tema.

(a) los estudios sobre el feminismo político que fueron realizados en etapas tempranas en las distintas regiones de América Latina;

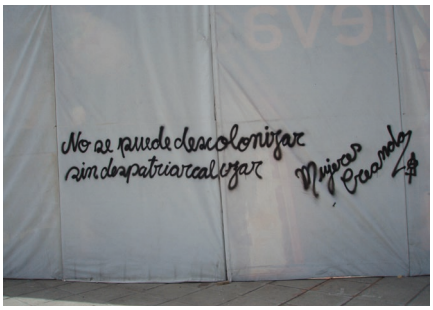
(b) pensar otros modos que aportan a la construcción de los feminismos en cada una de nuestras comunidades. Alejandra Ciriza (2015) propone el estudio de los aportes de lo que denomina "las ancestras" (por ejemplo: la lucha liderada por Juana Azurduy) y;

(c) la apertura al cuestionamiento de lo que Andrea Giunta llama "la naturalización del carácter normativo del canon" (2017, p. 20).

Respecto a la forma en la que se aplicó la perspectiva feminista decolonial en esta investigación, podemos decir que se trabajó en base al abordaje de entrevistas a protagonistas del cine que fueron realizadas a modo de diálogo, siguiendo la metodología planteada por Walter Benjamín en *El Narrador* y retomada por Silvia Rivera Cusicanqui en el *Taller de Historia Oral Andina* en 1983 (Asher, 2019). Este abordaje

calizar", afirma la episteme central del feminismo decolonial que está basada en la subversión del canon colonialista que es en sí mismo patriarcal.

permitió ir hilando datos y contrastando los mismos con las crónicas escritas. Por otra parte, se realizó un mapeo de archivos fílmicos inéditos, así como también de otros ya editados que fueron revisitados desde una perspectiva descategorizadora que puso en relieve debilidades del sistema de catastro con el que se manejaba el cine en las épocas abordadas. Además, la lectura de textos pertenecientes a la crítica especializada en cine, fueron tomadas para configurar un mapa de discriminación que pone en evidencia cómo la crítica fue un producto que se originó desde los diseños culturales basados en normativas universalistas que excluyeron a toda disidencia. En este punto es que logramos vincular, el cine experimental, en tanto estatuto disruptivo del canon colonialista, y el cine realizado por mujeres, que no fue tenido en cuenta por los mecanismos eruditos de legitimación.



Fotografía de graffiti realizado por *Mujeres Creando* (Bolivia,s/f).

Siguiendo en la misma línea, podemos trazar una relación entre algunos supuestos básicos imperantes de la modernidad como el antropocentrismo. Este concepto coloca al ser humano en lo que presupone centro del universo y de ahí construye una perspectiva política basada en el desarrollismo que influye el diseño cultural propuesto por los gobiernos populistas de los países del sur de América Latina, que constituyeron al denominado Cono Sur. Desde estos diseños podemos observar las tensiones planteadas al interior del campo del cine en la época abordada en este libro.

2.4 Invisibilización y descentramiento

Siguiendo a Foucault entendemos que el poder -o los poderes- no está únicamente relacionado en forma exterior con los modos de producción, sino con la expresión o manifestación de distintas fuerzas que se enfrentan unas a otras sin que resulten nunca unidas en una lucha en común. En referencia a esto seguimos el trabajo de Rojas Osorio (1995) que expresa:

> (...) no basta decir que el poder reprime, rechaza; que es una fuerza negativa. El poder ejerce una eficacia propia, crea ámbitos de saber (la verdad está ligada al poder), ámbitos de realidad, sobre todo: normatiza, disciplina. Además, el poder crea placer, al menos para quienes lo detentan. Las mismas ciencias humanas han sido posibles en base a una nueva técnica de poder. El poder mismo es técnica, estrategia, mecanismo. Ante todo el poder ejerce una función de normalización: establece los límites entre lo normal y lo

> patológico. El poder no es sin más la ley, pues la ley misma es el efecto de un juego de fuerzas. Más que suprimir los ilegalismos, el poder lo que hace es administrarlos. El ilegalismo es efecto del poder de la ley, su anverso (p. 49).

En el devenir del estudio realizado se pudo observar que los distintos movimientos cinematográficos que se generaron en el Cono Sur en la década de 1950 compusieron su formación discursiva desde la episteme del universalismo. Por ejemplo, el cine experimental, aun desde su cercanía a las vanguardias, no se cuestionó desde ninguna perspectiva los temas ligados a la problemática de género. Aun así, comparte con el feminismo la crítica a la noción derrideana de centro que tenía como función no sólo la de orientar, equilibrar y organizar sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el juego de la estructura.

> (…) indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Este es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso -a condición de entenderse acerca de esta palabra-, es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación (Derrida, 1989, p. 383).

Esto se vincula con el análisis que realizamos a lo largo de este trabajo de las estructuras que sostuvieron, entre otros asuntos, las textualidades legitimadoras del campo cultural desde el concepto de Jacques Derrida de deconstrucción que expresa que esta

> no consiste en pasar de un concepto a otro sino en invertir y en desplazar un orden conceptual tanto como el orden no conceptual en el que se articula. Por ejemplo, la escritura, como concepto clásico, comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar. Son estos predicados (...) cuya fuerza de generalidad, de generalización y de generatividad se encuentra liberada, injertada sobre un ‘nuevo’ concepto de escritura que corresponde también a lo que siempre ha resistido a la vieja organización de

> fuerzas, que siempre ha constituido el resto, irreductible a la fuerza dominante que organizaba la jerarquía logocéntrica. Dejar a este nuevo concepto el viejo nombre de escritura, es mantener la estructura del injerto, el paso y la adherencia indispensable para una intervención efectiva en el campo histórico constituido. (Derrida en Contreras, 2010, p. 32).

Cristina de Peretti (1989) afirma sobre la «estrategia general de la deconstrucción» que la considera no como una crítica destructiva a la tradición filosófica sino como "una especie de «palanca» de intervención activa (teórica y práctica) de su ámbito problemático." (p. 101). La entrevista que de Peretti realiza a Derrida va encabezada del siguiente análisis sobre el tema:

> Si, en el marco de esta tradición, el logofonocentrismo señala la relación necesariamente inmediata y natural del pensamiento (logos unido a la verdad y al sentido) con la voz (foné que dice el sentido), el falogocentrismo muestra, a su vez, la estrecha solidaridad que existe entre «la erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo "como significante privilegiado"». (….)
>
> En la deconstrucción como práctica textual, la diseminación, esa «imposible reapropiación (monocéntrica, paterna, familiar) del concepto y del esperma», esto es, la diseminación como lo que no vuelve al padre, supone un riguroso desplazamiento de los supuestos hermenéuticos que salvaguardan el privilegio ontológico y semántico del texto y de la autocracia del autor (como padre-creador y guardián a la vez del sentido único y verdadero del texto) y legitiman la búsqueda y garantía del origen como fundamento último de la razón patriarcal (De Peretti, 1989, p. 101).

Estos cuestionamientos son retomados por el poscolonialismo y en especial por Gayatri Spivak de quien tomamos el concepto de ***violencia epistémica*** para representar algunos de los casos de invisibilización. Spivak se autodenomina feminista marxista deconstructivista. En su obra propone abordar desde la deconstrucción "la ausencia de la mujer en los distintos relatos ("lo borrado") o en su defecto, la construcción de identidades homogéneas y monolíticas de lo femenino, anulando la heterogeneidad del que se considera «un otro»" (Venables, 2019, p. 9).

Volviendo al artículo de De Peretti, dice acerca del juego deconstructivo que

> lo que decíamos hace un momento, al comienzo, de la deconstrucción del falogocentrismo muestra que éste no es un caso particular sobre el que aplicar la deconstrucción. En cierto modo, toda crítica del falogocentrismo es deconstructiva y feminista, toda deconstrucción comporta un elemento feminista (De Peretti, 1989, p. 106).

Señala así que la deconstrucción supone una reversión tanto del orden conceptual como del orden no conceptual, es decir, nuestra condición bio-intelectual cambia con nuestros discursos. En tal sentido la mirada de Derrida es influyente (aunque no indispensable) en la constitución de los feminismos ***queer***, trans, intersectorial e incluso en la afirmación de los feminismos comunitarios que hoy se plantean como práctica decolonialista.

El proceso de deconstrucción que realizamos en este trabajo, nos permite visualizar un sistema de fuerzas que hizo del cine una herramienta de construcción del discurso fundacional del estado-nación. Este sistema de fuerzas fue forjado en base a estructuras de narración de sí mismo que entendemos, solo pueden ser subvertidas a través de la relectura de los archivos. Aun desde lo inabarcable del concepto "archivo" nos referimos también tanto a restos fósiles como a lecturas vivas: entrevista, diálogos, ausencias, negaciones, películas, materialidades, textos, redes, etc.

La posición de la crítica, con sus normativas y reglamentaciones, se asemeja a la del hombre del panóptico, debido a que quien es observado actúa en relación a ello. Si pensamos al panóptico como metáfora de los estudios cinematográficos podemos de esta forma interpelar alguna de sus metodologías estandarizantes como la realización de cronologías donde se mencionan a las realizadoras tempranas con el apellido de sus maridos en lugar de ser nombradas por el suyo propio.

2.5 El archivo lacunario y el cine experimental

Parte central de esta investigación consiste en trabajar a partir de y sobre los archivos, lo que nos lleva a realizar una aclaración metodológica sobre la concepción de archivo utilizada.

Tomamos el concepto de archivo desarrollada por Foucault (1969) ya que esta no refiere únicamente al conjunto de documentos que una

cultura guarda como testimonio de su pasado ni a la institución encargada de conservarlos, sino que toma el sentido laberíntico del concepto, refiriendo a lo fragmentario, a la contracara del montaje discursivo, la sombra en el mapa.

Esta concepción nos permite observar la documentación recopilada y ponerla en contraste con el condicionamiento de los testimonios orales, para así interpelar los textos sobre la historia del cine en la región. Además, permite contextualizar el orden enunciativo del archivo contenedor, es decir de cinematecas, filmotecas, colecciones, o bibliotecas que a pesar de contener al cine, pueden ser entendidas como espacios ajenos a él, dado que en algunos casos la relación con la imagen cinematográfica sigue las normativas de lo que se considera patrimonial. Estas determinaciones sobre lo que se contiene y cómo eso es enunciado por las instituciones contenedoras son las que nos interesa estudiar desde la mirada de la arqueología. Además abordamos aspectos de lo lacunario del archivo contenedor y cómo esto se debe, entre otras cuestiones, a distintas consecuencias generadas por los mecanismos de sistematización de eliminación de la memoria en la región.

Por otra parte, al realizar un abordaje sobre una unidad archivística -archivo fílmico- se debe tener en cuenta a una serie de características que hacen a su composición físico-material que presuponen técnicas y concepciones específicas a la hora de interpelar el tema. Esto implica una serie de decisiones representativas de los objetivos ético-políticos que hacen a esta investigación.

2.5.1 Materialidades del cine

Cuando nos referimos al campo del cine aludimos tanto a los sistemas de fuerza que lo configuran de acuerdo a cada contexto y hacen de cada obra (o realizador) parte del capital cultural -capital simbólico-, como también a las múltiples capas y unidades celulares que componen un ***film***. Gilles Deleuze (2009) propone desde la mirada bergsoniana, romper con la imagen como régimen de lo representativo, lo que trae a luz una ontología cinematográfica abordada desde su concepción inmanente del "todo" como sistema abierto de imágenes en movimiento.

> (…) hubo (…) tres grandes maneras de concebir concretamente la relación del movimiento en el espacio, es decir de la imagen-movimiento o del plano, con el Todo o la Idea. Puesto que el problema deviene este: ¿cómo una imagen en movimiento puede dar a luz una Idea? Y si hay una relación o una primera posición donde el problema cine-pensamiento pueda precisarse es aquí. Me parece que en el cine hay una especificidad: la

> imagen-movimiento está llamada a suscitar la Idea. ¿Pero qué Idea y cómo la suscita? Yo decía que me parece que el montaje tiene algo que decirnos porque hubo tres grandes maneras de concebir como el movimiento en el espacio puede remitir a una Idea, es decir, finalmente cambiar en el Todo (p. 87).

Entre estas múltiples capas de análisis posibles, se encuentra la historia-narración, que es considerada por algunos agentes del cine como una disciplina alienada debido a que maneja sus propias normas de composición, sin tener en cuenta las cualidades que se manejan desde la creación ya sean visuales, sonoras, literarias o mnémicas. Aquí la idea de montaje aporta una de las respuestas fundamentales al problema de construcción de la historicidad. Deleuze expone una serie de afectaciones que inciden en el TODO como lo es el montaje-dialéctico que fue profundamente practicado y teorizado por Sergei Eisenstein (*Idem*. pp. 87-94).

Por otro lado, George Didi Huberman (2016) estudia la dialéctica de las formas donde expone el nexo entre la plasticidad de la imagen y el montaje analizando y basándose en dibujos y bitácoras encontradas firmadas por el cineasta (pp. 2-7).

Las vanguardias cinematográficas se encargaron de cuestionar también los recursos ópticos que utilizaba el cine, esto incluye el momento de la proyección, según Farocki "quien piensa el *film* lo hace en términos de compartirlo en una proyección" (2013, p. 16). Sin embargo, debido al hilado de conexiones inesperadas, es posible que este paso no se concrete. El sistema de fuerzas que sostiene al cine como capital simbólico dentro del campo cultural, diseñó determinadas normativas que hacen que lo proyectable sea el producto final, en el caso de proyectarse en pantallas comerciales este producto deberá seguir una serie de pasos para poder ser admitida. Estos pasos se pueden entender como parte de la variedad de formaciones discursivas que conforman el canon universalista que intervienen también en las visualidades, haciendo de esto una herramienta de poder. Un ejemplo es la consideración de la producción (y con ella a los mecanismos de proyección) considerada por Bourdieu como el principal agente de posicionamiento del cine en el campo cultural. La proyección en pantalla única, con dispositivos preparados para comunicar ciertos códigos visuales y sonoros forma parte de un sistema de fuerzas generador de capital cultural.

Por otro lado, encontramos una línea de estudio acerca de la ritualidad de la proyección que se basa en el concepto benjaminiano de *aura* de la obra de arte (Benjamin, 1989) que podría entenderse como ese instante donde se cruzan las percepciones sensoriales que son pro-

ducto del acercamiento de los cuerpos y el parpadeo de la proyección, ese ***hic et nunc*** que subvierte la hegemonía de lo que José Luis Brea (2005) (2010) llama "ocularcentrismo" ya que en este caso sería el ritual lo que hace al cine. En tal sentido, siguiendo a Moore (2000) podemos afirmar que la importancia de la proyección se vuelve una instancia ligada al campo de lo relacional que traspasa lo audio-visual. Para cerrar este apartado tomamos las palabras de Collado (2012) que expresa que la materialidad sensible del cine

> coincide con su fisicidad, su objetualidad o cosificación, de forma que su materialidad más inmediata se identifica con la interacción maquinística de un proyector, una película y una pantalla. (….) Puede entenderse como propiedades inherentes al cine el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad espacio-temporal, la duración y el proceso. Estas corresponden entonces a la definición de material inteligible del cine". (Collado, 2012, pp. 22-23).

2.5.2 Entre los fotogramas, habla el cine

La intervención a través del juego de deconstrucción del fotograma ha sido estudiada por Pinent (2015) quien cuestiona la idea canónica del fotograma como célula madre del discurso fílmico.

El "cine métrico" de Peter Kubelka da cuenta del estudio fotograma-fotograma y la posible disrupción de la intersección entre ambos, que en tanto disrupción de la luz reconfigura el discurso del parpadeo al que está acostumbrado el público. Para realizar un abordaje del "cine sin cámara" se requiere profundizar en la materialidad del soporte, tal como indica Kubelka: fotograma – intersticio - fotograma, lo cual es perceptible en su obra Arnulf Rainer (Austria, 1959).

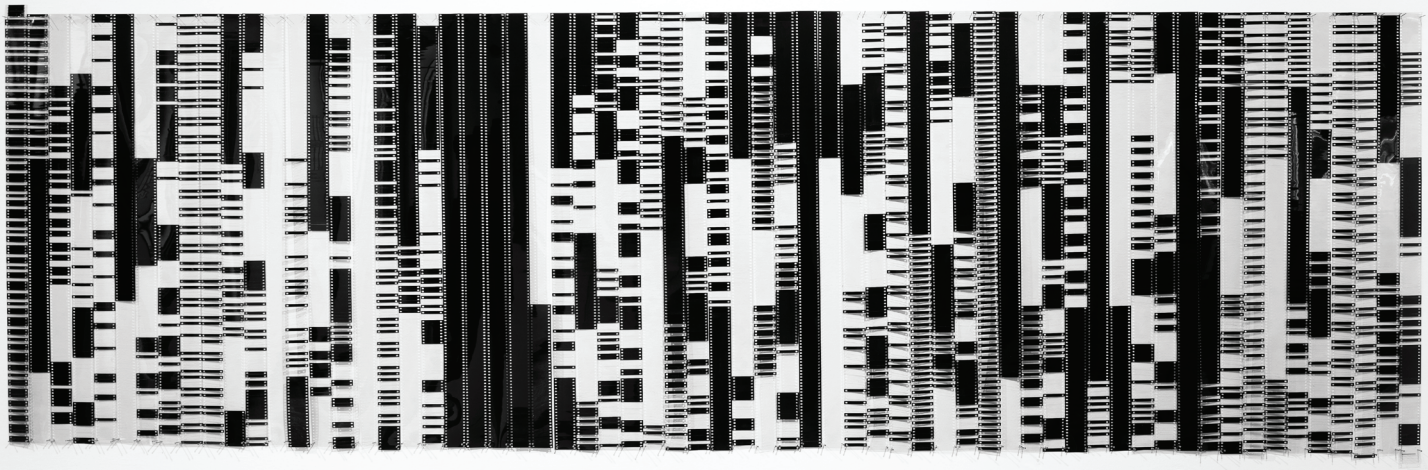
Esta idea de un para-cine, metacine y otros conceptos que cobran fuerza a través del cine experimental, es expresada por Kubelka en la película ***Reminiscence of Lithuania*** de Jonas Mekas (Lituania y Estados Unidos, 1972) donde Mekas insiste en sacar de Kubelka su pensamiento acerca de la célula madre del cine.

> El cine no es movimiento. Puede dar la ilusión del movimiento. El cine es la proyección rápida de impulsos luminosos. Estos impulsos luminosos pueden modelarse cuando se coloca la película delante de la lámpara; se puede modelar la luz en la pantalla. (….) Es entre los fotogramas donde habla el cine. Y

> luego, cuando se tiene una serie de pequeñísimas colisiones entre los fotogramas -que es lo que yo llamaría un plano, cuando un fotograma es muy parecido al siguiente, y al siguiente, y al siguiente-, lo que se obtiene cuando se toma una escena real y se filma…, sería un plano. Pero, en realidad, se puede trabajar con cada fotograma. (Kubelka en Mekas, 1972).

Este tipo de práctica cinematográfica está en Uruguay, Argentina y Brasil, región donde la ***National Film Board*** despliega sus enseñanzas a través de Norman McLaren. Es aquí donde estas prácticas se convierten en agentes polinizadores para el cine experimental ya que atraviesan los compartimentos estancos que impone la industria. Para comenzar por sus propias características de realización se posiciona como un cine ligado al concepto del ***arte povera*** con todas las connotaciones que eso conlleva. Las cualidades intrínsecas al soporte y los distintos discursos artísticos que desde allí se generan (***scratching***, ***collage***, rayogramas, etc.) lo posicionan en círculos de artistas ligados a la abstracción y el geometrismo, y esto hace que la lectura de los **films** sea apreciada desde otro tipo de visiones que escapan a las hegemónicas.

Por último, podríamos afirmar entonces que este es un claro ejemplo de cine autogestionado, ya que lo importante es la radicalización del modo de realización que expresa que, para hacer cine (en este caso) no se necesita más que la cinta (celuloide) y un artefacto de proyección.



KINOSTURM KUBELKA. 16 Variaciones
de Antoni Pinent (Barcelona,2009).

Jorge Lorenzo escribe sobre la obra de Antoni Pinent:

"Su película *KINOSTURM KUBELKA / 16 variaciones* (2009), que de ahora en adelante me referiré como KINOSTURM- resume su filosofía artística y su posición como cineasta (...)
KINOSTURM es parte de una serie de tres películas que utilizan una innovadora técnica de cine sin cámara llamada "film quarter" que consiste en dividir manualmente cada fotograma único en una tira de película de 35 mm (ya sea 1,33:1, 1,37:1 y/o relaciones de aspecto 2,35:1) en cuatro partes iguales resultantes de la yuxtaposición de la escala pentatónica para notación musical en cada cuadro como un recurso alternativo para la composición visual.(Pinent, 2005 & 2013)"

Lorenzo, J. (2020). Sobre la radicalidad del film K*INOSTURM KUBELKA / 16 variaciones* (Antoni Pinent, 2009). En AAVV (eds) Els Marges / Los Márgenes.(p.104) Centre d'Art la Panera: LLeida.

Bibliografía

Aravena, C., & Pinto, I. (2018). *Visiones Laterales: Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Baigorri, L. (2008) (comp). *Vídeo en Latinoamérica, Una historia crítica.* Madrid: Brumaria.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Historia de la Filosofía y el Arte*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, W. (2008). *El narrador: Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Berger, J. (1972). *The Look of Things: Essays*. London: Viking Books.

Bhabha, H. (2010). *Nación y Narración*. Buenos Aires, SXXI.

Borea, G. (Ed.). (2017). A*rte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

Braddock, J. & Hock, S. (2001). *Directed by Allen Smithee*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Akal.

Burton, J. (1991). *Cinema and Social Change in Latin America-Conversations with Filmmakers*. Texas: University of Texas Press.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

Collado, E. (2012). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama.

Contreras, C. (2010). *Jacques Derrida: Márgenes ético-políticos de la deconstrucción*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria de Chile.

Daicich, O. (2015). *El Nuevo Cine Argentino, 1995-2010*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.

Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia (Vol. 38)*.Barcelona: Anthropos.

Durán, G. (2010). *Dandysmo y contragénero*. Murcia: CENDEAC.

Elhaik, T. (2017). Raúl Ruiz, o las imágenes trémulas de la antropología. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (pp. 277 - 296). Los Ángeles: University of California Press.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Madrid: Caja Negra Editora.

Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Foucault, M. (1969). *Arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1975) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: SXXI.

Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando.

Giunta, A. (2014). *Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

Giunta, A. (2017). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Herrero, V. (2017). *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Lumen.

Lerner, J. & Piazza, L. (Eds.). (2017). *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina*. Los Ángeles: University of California Press.

López Ruiz, Á. (2017). Relatos Refractarios. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina*, (pp. 241-264). Los Ángeles : University of California Press.

Machado, A. (2008). *Visionários: audiovisual na América Latina*. São Paulo: Itaú Cultural.

Moore, R. (2000). *Savage theory: Cinema as modern magic*. Durham: Duke University Press.

Paranaguá, P. (comp.) (2003). *Cine documental en América Latina.* Madrid: Cátedra Signo e imagen.

Pinent, A. (2017). América del Sur “sin cámara”. Bajo el hechizo de Norman McLaren. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina*. (pp.61-83). Los Ángeles: University of California Press.

Rojas Osorio, C. (1995). *Foucault y el pensamiento contemporáneo.* San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Salinas, C. y Stange, H. (2008). *Historia analítica del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973.* Santiago de Chile: UqBar.

Sapriza, G. (1988). *Memorias de Rebeldía: 7 historias de vida.* Montevideo: Punto Sur.

Trombadori, D. & Foucault, M. (2010). C*onversaciones con Foucault.* Madrid: Amorrortu Editores.

Del Omar, J. V. y Ortiz-Echagüe, J. (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: Ediciones de La Central.

Vaz Ferreira, C. (1963). *Obras de Carlos Vaz Ferreira: Estudios pedagógicos (Vol. 17)*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República O. del Uruguay.

Vilches, L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Barcelona: Penguin Random House.

SODRE (2017). El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina, (pp. 264-270)*. Los Ángeles: University of California Press.

Wacquant, L. (1995). *Respuestas (entrevista a Bourdieu)*. Ciudad de México: Grijalbo.

Artículos

Almendros, N. (1961) PM. *Revista Bohemia* (21) (s/p). Recuperado de: https://www.annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2011/05/PM-resena-Alemendros-BohemiaJ1961.pdf

Asher, K. (2019). Reivindicar la cercanía entre los feminismos poscoloniales y decoloniales con base en Spivak y Rivera Cusicanqui. *Tabula Rasa*, (30), 13-25.

Ciriza, A. (2015). Construir genealogías feministas desde el Sur: encrucijadas y tensiones. *Revista Digital de Ciencias Sociales*, 2(3), 83-104.

De Peretti, C. (1989). Entrevista con Jacques Derrida. *Revista Universidad Complutense de Madrid*. Facultad de Ciencias Política y Sociología, (3) 101-106.

Didi-Huberman, G. (2015). Vuelta y Revuelta - Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. *Pensar con imágenes* (3), 2-7.

Espinosa, Y. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Revista Solar*. Año 12 (1), 141-171.

Lebeque, N. (2019). PM. En #DiezDías #DiezPelículas. *CineJovenCubano.* Recuperado de: https://www.instagram.com/p/B-abfk9Jye7/

López Ruiz, Á. (2010). Arqueología de la imagen. Historia del cine experimental en Uruguay. *Arte y políticas de identidad, Narrativas poscoloniales. Globalización e identidades*. (3),79-90.

Mafud, L. (2017). Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919). *Imagofagia* (16), 51-76.

Navia, C. (2007). El análisis del discurso de Foucault. *Investigación Educativa Duranguense*, (6), 58-63.

Parra, C. (2006). El oficio en el panóptico: Hacia una configuración del campo de la crítica literaria en América Latina. *Acta literaria*, (33), 145–151.

Pinto, I. (2016). Entrevista con Valeria Sarmiento. *La Fuga*. Recuperado de: http://lafuga.cl/valeria-sarmiento/638

Venables, J. P. (2019). Gayatri Spivak como intelectual creativa. Una propuesta de recorrido eidético. *Revista de Ciencias Sociales* (42), 4-31.

Catálogos

Carballas, M. & Aguilar, G., & Cardoso, I. (2010). *Río experimental más allá del arte, el poema y la acción*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

Guzmán, R. (2005). *Cine experimental argentino: un cine subversivo*. Festival de Macadamia. Buenos Aires: Ed. Agenda.

López Ruiz, À. & Rosales, J. (2006). *05982:01-Montevideo Digital*. Montevideo: Fundación de Arte Contemporáneo.

López Ruiz, Á. (2007). *05982:02 - Arqueología de la imagen y los objetos*. Montevideo: Fundación de Arte Contemporáneo.

Pinent, A. (2010). *Cine a Contracorriente. Un recorrido por el otro cine latinoamericano*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Pinent, A. (2015) *Dossiers*. Río de Janeiro: I Festival de cine experimental DOBRA. Recuperado de: https://hambrecine.com/2015/09/07/antoni-pinent/

Filmografía

Bravo Ramos, S. (1957). *Mimbre*. Chile: Centro de Cine Experimental. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=xM-9UFipcVM

Collado, E. (2017). *Close Up*. Reino Unido: Tom Barclay Matchet. Recuperado de: https://vimeo.com/236582399

Jiménez, L. & Infante, S. (1961) *PM*. Cuba. Recuperado de: https://vimeo.com/21580685

Kubelka, P. (1959). *Arnulf Rainer*. Austria: Peter Kubelka. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Uj-_WhYf-Wg

Loguercio, P. & Panich, D. & Tusi, L. & Yablón, S. (2010) *Metropolis Refundada*, Argentina: Refound Films. Recuperado de: https://www.cinemargentino.com/films/914988562-metropolis-refundada

Mekas, J. (1972) *Reminiscences of a Journey in Lithuania*. Austria, Estados Unidos, Lithuania: Adolf Mekas & Jonas Mekas. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=egAsiZRzwDg

Pinent, A. (2009) *Kinostrum Kubelka 16 Varations*. España: Antoni Pinent. Recuperado de: https://vimeo.com/157170353

Conferencias

De Santiago Guervós, L. (31 de marzo, 1995). Derrida: la estrategia de la deconstrucción. *Conferencia en el Colegio de Arquitectos de Málaga*. Recuperado de: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/guervos.htm

Domínguez, M. (noviembre, 2018) A desarchivar. *Conferencia en Curso de Educación Permanente*. Escuela Nacional de Bellas Artes (UDELAR). Montevideo, Uruguay.

Lacasa, J. (14 de Noviembre, 2006). De la “ilussio” institucional a la “ilussio” nómada. *Magazine in situ* (5). Fundación de Arte Contemporáneo. Montevideo, Uruguay. Recuperado de: http://www.magazineinsitu.com/ensayos/la

Capítulo II

Confluencias estéticas y coordenadas relacionales. La constelación del cine experimental en la región (1927-1954)

1 **Bordes y vertientes que componen el panorama del cine experimental en el Cono Sur (1927-1949)**

2 **El campo de lo relacional en la conformación del discurso fundacional (1948-1954)**

3 **La *festivalización* del cine**

En este capítulo se presenta una genealogía de las vertientes que antecedieron a la constelación de lo que se nombra como “cine experimental” en la región. Se trata de un análisis realizado en base a películas y a documentos institucionales y afectivos. Aquí se muestra un pantallazo de las distintas vertientes que antecedieron a la concepción de cine experimental que abordaremos en el devenir del análisis y se ratifica el carácter prismático del concepto experimental y cómo este se refracta en el Cono Sur. Nos enfocaremos en casos singulares de Buenos Aires, San Pablo, La Paz y generales de Uruguay y Chile.

A través de la noción de campo fueron cuestionadas las coordenadas que sostienen el capital cultural proponiendo así que el campo cultural sea también un campo relacional. Nos referimos aquí a los juegos entre los agentes que menciona Bourdieu. Tomaremos para ello el análisis del cineclubismo donde se explicita el concepto de lo relacional como un sostén (afectivo), pero aun así termina por promover las formaciones discursivas legitimadoras del canon universalista. En este lineamiento se encuentran los festivales de cine de la región, ya que se trata de una etapa donde surgen eventos, que aun mirando hacia Europa, tratan de posicionar un discurso continental representativo del momento político que se vivía en América Latina. Es de particular interés este surgimiento al que entendemos como una necesidad de afirmación de los discursos fundacionales de los estado-nación.

1 Bordes y vertientes que componen el panorama del cine experimental en el Cono Sur (1927-1949)

Aquí se exponen las distintas vertientes cinematográficas y artísticas que antecedieron a lo que se conoce como cine experimental. Considerar el cine como un campo donde no existen las categorías ni los géneros sino una territorialidad de confluencias creativas, nos lleva a la imposibilidad de definir qué es el cine experimental ya que los archivos dan muestra de la multiplicidad de conceptos que atravesaron esta práctica.

Una definición posible es concebir a lo experimental como todo aquello que se denomina como tal. Sin embargo, los nombres que los propios cineastas le dan a una obra pueden ir rotando de acuerdo a diferentes contextos políticos[14]. Esta mutabilidad es lo que constituye su potencia subversiva porque, al igual que el cine documental, cuestiona el canon modernista que afectó a las categorizaciones clasificatorias que conllevan la normativización de las expresiones cinematográficas por cuestiones como definir duración, estructura, posicionamiento, entre otras.

Previo a la definición cinematográfica de experimentalismo los agentes del campo del cine consideraban que esta práctica se encuadra en lo que se definía como *cine-arte*. Tal concepto fue relacionado por los discursos institucionales a movimientos artísticos como el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, entre otros. Asimismo, fue dejado por fuera de la narrativa histórica del cine (Mitry, 1990).

El mercado del arte tampoco estuvo interesado por las películas (ya sea en proceso o terminadas)[15], por tanto, el *cine-arte* fue un concepto que si bien en un momento representó un potencial creativo, luego derivó en un capital simbólico en respuesta al canon modernista. Así, cuando el agente legitimador del campo califica un *film* como artístico, se remite a las normativas formalistas que encuadran lo bello, lo virtuoso, lo que es agradable a la mirada.

Tomando el caso de Cine-Arte SODRE podemos observar primero el propósito de mantenerse al margen del “cine comercial” y en su devenir,

14 Con esto me refiero a sellar en una obra, un *nombre propio*, lo cual se cuestiona desde la mirada derrideana dado que esto conlleva ciertas atribuciones y características que pueden ser cuestionadas dependiendo del contexto histórico desde el cual se abordan.

15 La referencia se debe a las políticas museísticas desenvueltas por Manuel Borja Villel en el MACBA (Barcelona) y MNCARS (Madrid), donde el director propone que el cine entre como parte de sus acervos.

Escaneo de versión previa al diseño de imprenta realizado por Jorge Ángel Arteaga (Uruguay, 1952).

observar que este propósito fue parte del discurso fundacional del estado-nación durante el gobierno batllista y, que desde ese espacio, se han tejido redes para la región.

Tal como señalan algunos aportes teóricos del cine latinoamericano, las vanguardias europeas tuvieron sus refracciones en la región, lo que fue fruto de viajes e intercambios con intelectuales de todo el mundo[16]. También se constatan casos que exceden al reflejo de las vanguardias: existió un tipo de cine inclasificable que puede ser tomado como referencia primaria para la genealogía del cine experimental en América Latina. Por ejemplo, el caso de la película ***Límite*** (Brasil, circa 1931) de Mario Peixoto, descrita por Georges Sadoul como "obra maestra desconocida" (1976, s/p). Esta película, que en su momento no llegó a ser exhibida comercialmente, al igual que otros ejemplos a lo largo de la historia, fue denostada por la crítica y los cineastas sin haber visto la versión original.[17] Si bien hay quienes encuentran una influencia estética expresionista (y posiblemente del cine soviético pre estalinista) la narración del dolor en medio del entorno ***sertanejeiro*** ocurre de un modo que no llega a poder comprenderse desde la mirada eurocéntrica. Tal como dice Pablo Gamba (2015):

> (...) quizás haya una mejor explicación en el filme, en un plano -el más espectacular-, que puede ser una metáfora de la relación entre el preciosismo y el tema del naufragio, el suicidio y la angustia por los límites. Es un paneo que comienza en los pies del hombre, que se ha derrumbado en la playa, y luego de recorrer el cielo en semicírculo, termina en una mano, sobre la arena. En ese arco la cámara se desprende del personaje y de su historia, y alcanza un cénit gris abstracto en su acrobacia. Pero luego hay algo, como una fuerza de gravedad -y no es la que atrae al cuerpo, omitido en el plano- que le hace descender para concluir la pirueta, de vuelta al personaje y al fin de su historia. Esa fuerza es análoga a la fatalidad que persigue y hunde a los náufragos, y sería a través de ella que se asimilan los aportes del vanguardismo al pesimismo poético de Mario Peixoto. Es de ella que es prisionera la mirada en *Límite*.

16 Los diálogos e intercambios con el entorno artístico europeo eran frecuentes, según Lerner y Piazza la película surrealista *Sueño* (Berlín, 1933) de Walter Auerbach codirigida con el fotógrafo argentino Horacio Coppola, cofundador del Cine Club Buenos Aires (Oubiña, 2009:193), un nodo de cruces para las intelectualidades artísticas que generó pensamiento en torno al cine.

17 Esta práctica de publicar notas críticas sin tener conocimiento cabal de las obras fue frecuente, sobre todo para el caso de películas realizadas por mujeres.

Podríamos afirmar entonces que este ***film*** re-configura el campo del cine latinoamericano ya que es una muestra de una expresión única que se estaba gestando en ese momento.

En cuanto a la propuesta de generar cruces donde se creaban momentos hipnóticos (o mágicos), las llamadas "tertulias"[18] constituyen una instancia para lograr ese objetivo, un momento para la concentración de disciplinas donde lo importante es la ritualidad y lo que desde allí se produce. De este modo, el cine allí presentado no es lineal sino performativo. Algunos estudiosos del tema las consideran por esto un antecedente del "cine expandido" (Bonet, 2010). ***El Ateneillo de L'Hospitalet*** (Barcelona) creado en 1926 por Rafael Barradas en colaboración con Carmen Pérez Giménez constituye una experiencia precursora de estos eventos que tuvo repercusiones para la generación de redes que más tarde, influyen en la región estudiada.

Escena de la película *Límite* de Mario Peixoto (Brasil,1931) perteneciente al dominio público. Disponible en Wikimedia commons contributor.

Tanto en Chile y Uruguay, así como en algunas ciudades como Buenos Aires, La Paz, Río de Janeiro y San Pablo, el ambiente de la literatura, en tanto espacio para la cultura letrada, legitimó el lugar del cine independiente. Se abren entonces varias vertientes: (a) experiencias tempranas (década del 1920 y 1930) que buscaban preservar el arte del cine, (b) aquellas que se enfocan en reforzar los nexos entre los agentes de la cultura, (c) el vínculo entre la crítica literaria, la crítica cinematográfica y el cineclubismo (Rodas, 2010), (d) la relación de los agentes del campo intelectual en la región[19]. Los citados lineamientos proporcionan permeabilidad afectiva que genera cruces de disciplinas que observadas desde el presente aportan a la constitución del cine experimental.

En cuanto a la confluencia del cine con las artes plásticas propiamente dichas, se encuentran varias líneas de análisis. El campo relacional que se generó entre los talleres de arte y el movimiento cineclubista se puede tomar como un espacio para el intercambio de ideas e influencias (Galería Sur, 2017, Pinent en Lerner y Piazza, 2017). Como fue mencionado, existía un apego a los encuadres que seguían los lineamientos formales provenientes de las lecturas ar-

18 Se llamaba así a los encuentros que, aun tomando como eje fundamental el aspecto poético, nucleaban a artistas e intelectuales de diferentes disciplinas en un mismo evento. Esto tenía lugar en bares, cafés o, en espacios destinados para este tema como por ejemplo las tertulias llevadas a cabo en el altillo de la casa de Fernando Pereda e Isabel Gilbert (Pereda, 1953, pp.6 - 9 y López Ruiz, 2010, pp. 67 - 68).

19 Se distingue de este caso a los agentes de la intelectualidad orgánica que estos se afirman a final de la década del '50 y en este capítulo se toman referencias anteriores.

tísticas de cada movimiento o grupo (López Ruiz en Lerner y Piazza, 2017). Esto se observa en las formas de concebir cada plano incluso en lo que refiere al documental, como por ejemplo la chilena Nieves Yankovic que menciona la influencia de Cézanne en su obra. (Yankovich en Johnson, Leal y Román, 1983/1984).

El *cine-pintura* es una de las vertientes que concreta la discursividad de la plástica en el cine. La cineclubista y crítica de cine Giselda Zani escribe sobre este tema:

> Desde que fueron dados a conocer entre nosotros los films de Luciano Emmer y Enrico Gras sobre pinturas de Jerónimo Bosch y del Giotto, se emplea frecuentemente una de esas expresiones compuestas por dos palabras unidas por un guión que, como todos los híbridos, es bastarda: cine-pintura. El cine no puede ser pintura ni la pintura cine, aun cuando por medio del guión se establezca una mínima reserva. La esencia de la pintura es el color y sus condiciones la bi-dimensionalidad, la aprehensión simultánea, estática, de todos sus valores por parte del contemplador. El cine -tomemos como punto de partida la "tabula rasa", que es cosa útil y saludable para el definir- consiste en la utilización, con fines estéticos o suasorios, o meramente expositivos, de un medio mecánico de reproducción de uno o más objetos en movimiento. Es, por lo mismo, una forma de expresión sucesiva -como la música o la literatura- cuyos valores pueden ser aprehendidos ya parcialmente, en cada uno de los fotogramas que componen una película, o totalmente en el desarrollo completo de la misma (Zani, 1950, p. 1).

Tomamos el ejemplo del cine-pintura, esa palabra híbrida de la cual habla Zani, para dar contexto al término "poéticas" que da nombre a este libro. Éstas actúan como infiltraciones, permeabilidades que nutren las prácticas cinematográficas y sus expresiones al margen de la proyección, como por ejemplo, los textos y dibujos en revistas y publicaciones alternativas pertenecientes a los movimientos cine clubistas de toda la región estudiada, Argentina, Chile, Uruguay y algunos casos provenientes de las ciudades como La Paz (Bolivia), Río de Janeiro y San Pablo (Brasil).

En el caso de Chile se destaca la permeabilidad del criterio multidisciplinario que presenta el Teatro Experimental de la Universidad de Chile como reflejo de lo que luego se propuso realizar el colectivo que fue núcleo base del Cine Experimental de la Universidad de Chile.[20]

20 Comunicación personal con Ignacio Aliaga (Santiago, 2014) y Pedro Chaskel (Santiago,2017).

Por último, expondremos el caso de las tecnologías ópticas y avances mecánicos que se desarrollaron especialmente en el ámbito del cine científico (Wschebor en Sel y Vigil, 2016). Una vez que los realizadores concretaban los efectos deseados eran (en algunos casos) aplicados a otras prácticas artísticas ligadas al campo.

En relación a la pregunta sobre si puede el cine científico considerarse un aporte al cine experimental, podríamos considerar que sí e incluso existen artistas que establecen un diálogo entre ambas prácticas, como afirma Carlos Matamoros (2012) sobre la obra de Jean Painlevé: son "aportes al hiperrealismo minimalista" o lo dicho por el propio cineasta: "surrealismo antiartístico" (pp. 38 - 44).

Fotograma de *Comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonaerensis* de Plácido Añón con investigación de Lucrecia Covello, realizada en el *Instituto Cinematográfico* de la Universidad (Uruguay,1959). Esta película fue ganadora del Primer Premio en Categoría Film Científico en el IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE. (Montevideo, Uruguay.1960).

Un ***film*** que es considerado representativo de lo planteado en este capítulo es ***Pupila al Viento*** (1949) coautoría del italiano Enrico Gras y Danilo Trelles con narración poética de Rafael Alberti. Se trata de una obra de cine-poesía modernista con una estética cinematográfica ligada a la episteme central del constructivismo que repite la referencia a las espirales remarcando su cercanía a la proporción áurea. Esto remarca el pensamiento que Gras ya venía trabajando en ***films*** anteriores:

> Este artículo no pretende ofrecer una completa visión de los distintos problemas que pueden suscitarse frente a la adopción por el cine de un nuevo objeto para su peculiar vía expresiva, la pintura, -sino a su aspecto- el del verdadero valor a asignar a estos films presentados en Montevideo por Enrico Gras. Queda aparte, entre otras, la cuestión relativa a si este género de películas debe atenerse a lo narrativo o si es admisible el tratamiento cinematográfico para otras formas de pintura no descriptiva. (Grompone, 1948, p. 13).

En esa obra (Pupila al viento), se une esta mirada plástica con la narración poética desde la voz de Rafael Alberti que formula las "operaciones de integración verbo-visual" (De Marchis, 2004, p. 2 y De Marchis y Hernanz, 2013, p. 27). Acerca del proceso, cita a Alberti quien expresa que "las palabras coinciden rigurosamente con la imagen, silábicamente con la imagen; palabras sincronizadas, como se sincroniza una canción. Está hecho en la moviola, mirando cada cosa, coincidiendo con lo que pasa" (Utrera 1987, pp. 48 - 52 y Alberti en Utrera, 1987, p. 47). Así quedan reflejadas las múltiples facetas de este film que hacen de él un verdadero prisma audiovisual.

Fotogramas de la película *Pupila al viento* (Uruguay,1949) de Enrico Gras y Danilo Trelles con narración de Rafael Alberti.

2 El campo de lo relacional en la conformación del discurso fundacional (1948-1954)

Desde la noción de campo cultural de Bourdieu, se puede apreciar lo difuso en las líneas de los sistemas de fuerza que componen las formaciones discursivas que generan las normativas del cine. La posición de cada individuo en el campo corresponde a un cotejo de fuerzas, luego el campo es ese cotejo y su forma de dispersión (es decir, su orden/estructura variable) depende del cotejo de fuerzas que establece cada forma de dispersión.

El antecedente a la creación del estatuto normativo existe en el campo de lo relacional, donde se dan acuerdos y convenciones que no siempre se corresponden con los discursos institucionales pero, aun así, son parte de la enunciativa fundacional del estado-nación. Las coordenadas para que esto suceda pueden ser programáticas (el caso de la intelectualidad orgánica), o constitutivas, es decir la sumatoria de decisiones a las que deben enfrentarse los agentes del campo para concretar su objetivo (Martínez en Dimitriu, 2009). La lectura acerca de las acciones que se generan desde la pregnancia de lo relacional se exponen a una fuente transversal que influye tanto en las estéticas como en los propósitos culturales de cada contexto (Pedrosa et al., 2017). El punto de partida que permite analizar el fortalecimiento del campo desde las redes afectivas es el dado por los grupos designados como cineclubismo.

El cineclubismo de la década de 1950 es una de las fuentes de profesionalización del campo. Podríamos distinguir tres tendencias en la región: (a) la cercana al campo de la literatura[21], (b) la que sostiene lineamientos artísticos (Pinent, 2017) y (c) la corriente ligada a la idea de ***educación***, considerando en esta última tanto la formación de calidad cinematográfica como la formación de público especializado. El movimiento cineclubista en Uruguay tiene en su devenir refracciones en la región abordada. Si bien Cine-Arte SODRE (1942) ya se promovía a sí mismo como un cineclub, nos interesa comenzar citando la reseña del Cine Club Uruguay realizada por uno de sus fundadores: Eugenio Hintz (1998).

En la invitación a la inauguración figura el siguiente texto:

> En Cine Club no están todos sus amigos, ni los mejores. A los ausentes se dirigen estas palabras de invitación, para una tarea que ha de ser común, si espera ser fecunda. CINE CLUB DEL URUGUAY, a través de su revista, conferencias y exhibiciones, que intentan revivir el escaso material de arte cinematográfico nacido al margen de intereses puramente comerciales, se propone colaborar en la tarea que emprendieron instituciones similares, tendiente a consolidar la posición del cine en el concierto de las artes (Folleto de inauguración, 1948).

Esta convocatoria expone las tensiones que se generan en el campo, por un lado la invitación a ser parte de un conjunto de amigos (campo relacional) y, por otro, en sostén del propósito de posicionar el producto (capital cultural). Otra de las propiedades del campo cultural es la generatividad, lo que Bourdieu llama "juego". Al comenzar una labor en el campo es muy común que se generen otras, sean estas alternativas marginales o del mismo tenor. Cuando Cine-Arte SODRE se establece como un referente de la cultura cinematográfica regional, comienza a integrar las propuestas de los grupos Cine Club Uruguayo (1948), Cine Universitario (1951) y Cinemateca Uruguaya (1952). En la entrevista realizada por la revista de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos a Manuel Martínez Carril (2009), este deja en claro cómo los agentes trabajaban en conjunto para lograr la composición del campo. Estos lazos serían parte de la red que se trataba de promover a través de los festivales del SODRE para apoyar lo que aquí se menciona

21 En La Paz, el caso del líder socialista, escritor y periodista Marcelo Quiroga Santa Cruz cercano al Cine Club Luminarias en la década del '50, realizó la película *El Combate* (circa 1959) que "algunos teóricos consideran un caso de cine experimental en Bolivia, un país donde lo fuerte era lo etnográfico". El biógrafo Hugo Rodas, señala un paralelismo entre el libro *Los deshabitados* (1957) y el *film El Combate*. Habla de ciertos discursos metafóricos que hacían referencia al momento histórico que se estaba viviendo. (Rodas, 2010, pp. 217-226).

como el discurso fundacional del estado-nación. En varias oportunidades Martínez Carril deja clara esta idea de construcción del campo entre lo relacional y lo institucional y viceversa:

> ¿Relaciones de Cinemateca Uruguaya con otras instituciones del país, el SODRE, etc.?
>
> Siempre fueron muy buenas en lo personal. Hintz, que fue del grupo fundador de Cinemateca Uruguaya, ganó el concurso y pasó a ser director del Archivo Nacional de la Imagen del SODRE. La persona está comprometida con las dos instituciones. En los tiempos de Danilo Trelles, su hombre de confianza, Jorge Ángel Arteaga, fue uno de los fundadores de la Cinemateca Uruguaya junto con Dassori. Eso muestra en definitiva que las personas solucionan los problemas que las instituciones no logran resolver (Martínez en Dimitriu, 2009, p. 49).

Los movimientos cineclubistas regionales eran agentes de formación profesional en una línea que se destacaba por estar al margen de los objetivos de producción con fines específicamente económicos, donde los aspectos estéticos y propiamente cinematográficos quedaban en un plano secundario o subsumido a intereses comerciales. En el caso uruguayo esto conlleva a impulsar concursos nacionales. Primero el concurso de Cine Club en 1949 y luego el de Cine Universitario con el conocido Concurso Relámpago en 1951. En 1953 se incluyó la categoría experimental -ganada por la película *Fue una vez* (Uruguay, 1953) de Miguel Castro- y esta inclusión de la categoría significó reconocimiento de una práctica cinematográfica que aun figurando en las programaciones cineclubistas, no era tenida en cuenta en los concursos (Dassori, 1955).[22]

Según se observa, estos eventos implican una puesta a punto en la formación técnica e incluso en el rumiar de posibles cambios a nivel de montaje y transiciones (Dassori, 1953). La pregunta de si amateur o aficionado parecía preocupar a los realizadores (Hintz, 1949) y más que respuestas se planteaban disensos (Handler en Concari, 2012). A estos cuestionamientos se releva el concepto de ***cineista*** (Álvarez, 1957) o ***cineasta de pase reducido*** que curiosamente se ubican en cada ciudad de una manera distinta. Mientras en Uruguay se afianza el término ***cineísta*** en Argentina se promueve el concepto de ***cine de paso reducido***. Allí se funda en 1972 la ***Unión de Cineastas de Paso Reducido*** de la cual fueron partícipes Claudio Caldini, Graciela Taquini y otros cineastas relacionados al campo de lo experimental.

22 Esta referencia es tomada de una nota de prensa perteneciente al Archivo Arteaga-Milán cito en Cinemateca Uruguaya a partir de Diciembre de 2019.

Otra línea de análisis, es acerca de las publicaciones realizadas por los movimientos cineclubistas de la década de 1950, donde se observa el objetivo de hacer del cine una práctica de formación de ciudadanía. Aun así no contempló en su analítica las problemáticas del cine desde una perspectiva de género, a pesar que la segregación por misoginia estaba desde el comienzo del cine como industria. En la escasez de menciones al potencial de colegas realizadoras es donde se refleja el falogocentrismo que se expresa tanto a través de los textos críticos como en las anécdotas de los agentes del campo. Esto queda ilustrado en un ejemplo representativo como es una anécdota mencionada por Ugo Ulive (2007) cuando describe su participación en el Concurso Relámpago organizado por Cine Universitario en 1951. En esta ocasión, la propuesta del concurso era realizar un documental relacionado a la Avenida 18 de Julio para lo cual se contaba con un día para su realización. En su libro *Memorias de cine y teatro* cuenta cómo vivió la derrota de la competencia y menciona el haber compartido este sentir con sus compañeros. Según Ulive no se supo quién ganó ese concurso, dice "haber buscado el acta y que ésta no existió", que preguntó a sus colegas y que nadie conocía del tema. Dicho premio que fue otorgado a Lidia García Millán en una ceremonia pública, donde se labró el acta que fue publicada en la prensa y donde Ulive aparecía como participante del evento, demuestra que no hubo excusas para negar esta premiación.[23]

Desde la perspectiva del discurso falogocentrista se entiende a la negación como una forma de violencia que legitima "la búsqueda y garantía del origen como fundamento último de la razón patriarcal" (De Peretti, 1989, p.101) y esto se refleja en la necesidad de pertenencia que genera el campo cultural como campo de poder.

Desde la perspectiva del discurso falogocentrista la negación es una forma de violencia que legitima "la búsqueda y garantía del origen como fundamento último de la razón patriarcal" esto se refleja en la necesidad de pertenencia que genera el campo cultural como campo de poder.

23 Respecto a este hecho se le realiza una entrevista a la cineasta en ocasión de la exposición *Intersticios* (Centro Cultural de España en Montevideo, 2019). Allí cuenta que cuando participó del Concurso Relámpago, era un momento donde "consideraba que lo que quería era ser fotógrafa pero la vida la sorprendió con la oportunidad de experimentar con fotografía en movimiento". Fue por esas buenas fotografías que sus compañeros de liceo nocturno la animaron a participar, e incluso algunos la acompañaron a la filmación. Dice: "yo quedé impactada cuando ví la ostentación de Ferruccio y de otros compañeros que en ese entonces me miraban como sapo de otro pozo (se ríe). Pero cuando empecé a ganar premios y a participar de las reuniones me trataban como si fuésemos una gran familia". Acerca de otros premios y menciones, estos son confirmados por Walter Dassori en la nota *El Cine del Uruguay* (11 de Abril de 1955) perteneciente al Archivo Arteaga.

3 La *festivalización* del cine

Etimológicamente la palabra festival refiere a una fiesta donde a través de una expresión ritual o simbólica se promueve un encuentro de ciertas colectividades. El hecho de asociar una instancia de competencia a este ritual colectivo descontextualiza el sentido de la fiesta y, por tanto, el término pasa a ser parte de las estructuras que normativizan al cine. Aun así, los festivales de cine fueron un momento para el encuentro entre agentes del campo que permitieron articular redes para el fortalecimiento de ciertas prácticas.

El fenómeno de los festivales internacionales con una visión al margen de la industria se produce en 1954 al unísono en la región (San Pablo, Mar del Plata, Montevideo, entre otras). Si bien existieron antecedentes, interesa señalar las coincidencias y destacar que la generación de redes caracterizó al cine independiente en la región abordada.

Los citados festivales colaboraron en dar cuenta de los discursos estéticos y conceptuales de países poco referenciados en el medio (cine asiático, cine de Europa del Este, etc.) y por tanto, abrieron puertas a nuevas visiones. Otra fortaleza fue la posibilidad del encuentro con figuras relevantes que, aún desde los distintos contextos, buscaban el desarrollo del cine en cada localidad. Para los cineastas donde se desarrollaban dichos festivales estos espacios fueron decisivos para mostrar las realizaciones propias en el contexto internacional (Marín, 2014).

Bibliografía

Alberti, R. (1987). Entrevista con Rafael Alberti. En Utrera, R. (coord). *Literatura cinematográfica*, (pp. 48-52). Sevilla: Alfar.

Álvarez, J. (1957). *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Concari, H. (2012). *Mario Handler, Retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce.

Costa, J. & Scavino, C. (2009). *Por amor al cine. Historia del Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero.

Deren, M. & Martínez, C. (2015). *El universo dereniano: Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren (Vol. 9)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha.

Hintz, E. (1998) *Algo para recordar: la verdadera historia de Cine Club del Uruguay.* Montevideo: Ediciones de la Plaza.

Lerner, J. & Piazza, L. (Eds.). (2017). *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina*. Los Ángeles: University of California Press.

López Ruiz, Á. (2017). Relatos Refractarios. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.) *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina*, (pp. 241-264). Los Ángeles: University of California Press.

Mitry, J. (1990). *The Aesthetics of the Cinema*. Indiana: Indiana University Press.

Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica.* Buenos Aires: Manantial.

Pinent, A. (2017). América del Sur “sin cámara”. Bajo el hechizo de Norman McLaren. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (pp. 61-83). Los Ángeles: University of California Press.

Rodas, H. (2010). *Marcelo Quiroga Santa Cruz. El socialismo vivido*. La Paz: Plural Editorial.

Sadoul, G. (1972). *Dictionary of Films.* Los Angeles: University of California Press.

SODRE (2017). El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. En Lerner, J. & Piazza, L. (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina*, (pp. 264-270). Los Ángeles: University of California Press.

Ulive, U. (2007). *Memorias de teatro y cine*. Montevideo: Trilce.

Utrera, R. (1987). *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.

Wschebor, I. (2016) Cine y ciencia en la Universidad Reformista (1950 - 1960). En Sel, S. & Vigil, A. (comp.) *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, (pp. 151 - 179). Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces S. A.

Artículos y notas de prensa

Amieva, M. (2017). El "amateur avanzado" como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia* (16), 142 - 166.

Dassori, W. (1953). Algo más sobre transiciones. *Film* (19), 13-15.

Dassori, W. (19 de Abril, 1955). El Cine del Uruguay. *Prensa desconocida*. Recorte perteneciente al Archivo J. A. Arteaga.

De Marchis, G. (2004). Las operaciones de integración verbo visual en" Pupila al viento". *Abacus* (s/n). Recuperado de: https://abacus.universidadeuropea.es/handle/11268/2889

De Marchis, G. & Hernanz, B. (2013). Modelo de relaciones retóricas para la integración de la imagen y el texto. *ICONO14 Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 11 (1), 27-44.

De Peretti, C. (1989). Entrevista con Jacques Derrida. *Revista Universidad Complutense de Madrid*. Facultad de Ciencias Política y Sociología (3), 101 - 106.

Dimitriu, C. (2009).Cinemateca Uruguaya - Entrevista con Manuel Martínez Carril. *Journal of film preservation (79/80)*, 37-58.

Gamba, P. (2015). Límite: Mario Peixoto y las vanguardias. *Desistfilm*. Recuperado de: http://desistfilm.com/limite-mario-peixoto-y-las-vanguardias/

Grompone, A. (1948). Cine-Pintura. *Cine Club Uruguay*. Año 1 (4) 13-19.

Grompone, A. (1952). Balance del cine amateur uruguayo. *Revista Cine Club Uruguay*. Año 6 (16), 1-9.

Hintz, E. (1949). ¿Hay un cine de aficionados? *Revista Cine Club Uruguay*. Año 2 (6) 32-35.

Johnson, C. & Leal, J. & Román, J. (1984) Jorge di Lauro y Nieves Yankovic. Entrevista en dos tiempos. *Revista Enfoque* (2). Recuperado de: http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/jorge-di-lauro-y-nieves-

López Ruiz, Á. (2010). Arqueología de la imagen. Historia del cine experimental en Uruguay. *Arte Y Políticas De Identidad, (3)*, 59-70.

Marín, P. (2014) Investigadores de la forma. El cine de Víctor Iturralde y Luis Bras. *Hambre [H] espacio cine experimental*.

Matamoros, C. (2012). La revelación en el cine científico de Jean Painlevé. Revista En Foco (39), 34-44.

Pereda, F. (1953). En la experiencia con los films primitivos. La magia del cinematógrafo escapa a las clasificaciones conocidas. *Revista Cine Club (7)*, 6-9.

Zani, G. (1950) Van Gogh. *Revista Clima (1)*, 44-46.

Catálogos

Baena, F. & Beard, T. & Brenez, N. & Bonet, E. & Codesal, J. & Erice, V. & Fernández, H. & Muguiro, C. & Ortiz, J. & Palacio, M. & Pardo, C. & Romero, P. Sáenz, G. & Villegas, M. (2010) *:desbordamiento de Val del Omar*. Granada/ Madrid: Centro José Guerrero/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Berríos, M., Cabañas, K. M., Löwy, M., Nelson, A., Pérez-Barreiro, G., & Sommer, M. (2017). *Mario Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bonet, E. (2010). Un sueño de cinematografía intuida insólita. En Baena, F. & Beard, T. & Brenez, N. & Bonet, E. & Codesal, J. & Erice, V. & Fernández, H. & Muguiro, C. & Ortiz, J. & Palacio, M. & Pardo, C. & Romero, P. & Sáenz, G. & Villegas, M. *:desbordamiento de Val del Omar*. Granada/ Madrid: Centro José Guerrero y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Galería Sur (2017) *José Gurvich. Un viaje por sus mundos*. Maldonado: Mosca. Ministerio de Educación y Cultura (comp.) (2009) SODRE. 80º Aniversario. Montevideo: Presidencia de la República Oriental del Uruguay.

Filmografía

Auerbach, W. & Coppola, H. (1933) *Sueños*. Alemania.
Recuperado de: https://trakt.tv/movies/dream-1933

Castro, M. (1955) *Imágenes*, Uruguay.
Recuperado de: https://vimeo.com/297509835

García, L. (1951) *18 de Julio*. Uruguay.
Recuperado de: https://vimeo.com/325867752

Gras, E. & Trelles, D. (1949) *Pupila al Viento*. Uruguay: Comisión Nacional de Turismo. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?-v=Eg78Cn2HFVs

Peixoto, M. (1931). *Límite*. Brasil: Mario Peixoto. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=2MrqiI_JcEk

Val del Omar, J. (1958-1960). *Fuego en Castilla*. España: Val del Omar. Recuperado de: https://vimeo.com/20003139

Conferencias

Feliz Didier, P. & Peña, F. (24 de abril, 2012). Metrópolis Refundada. *Charla en Red de Historia de los Medios*, Auditorio de Facultad de Ciencias Sociales de Buenos Aires. Argentina.
Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=IA-ItbAN7ws
https://www.youtube.com/watch?v=aLjF7GMjqm0
https://www.youtube.com/watch?v=XsjRXeM4vX

Capítulo III

El cine como soporte para la construcción del discurso fundacional del estado-nación (1954-1958)

1 **Sobre el contexto regional**

1.1 El caso de Cine-Arte SODRE. La cultura cinematográfica desde Uruguay a la región

2 **Análisis de las textualidades sobre las primeras tres ediciones de los festivales**

2.1 1954. Primer Festival

2.2 1956. Segundo festival

2.3 La cohesión latinoamericanista. Tercer festival (1958)

3 **La representación de las mujeres en el III Festival**

4 **El aporte de la crítica a la constitución del campo**

4.1 La crítica en el contexto de los festivales del SODRE

En el presente capítulo analizamos el caso de las tres primeras ediciones del *Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE* (1954, 1956 y 1958) y su repercusión en la región. Primero, se exponen las políticas culturales de la región, hilando los puntos en común referidos al cine. Luego, se expone el estudio de las políticas públicas de mediados de los ‘50 en Uruguay y su relación con el cine. Tomando en cuenta la figura de Danilo Trelles, analizaremos la metodología de gestión que se realizó a través de las relaciones diplomáticas y las redes que se generaron en el campo de la literatura en pos de la construcción del campo del cine, tomando los casos de Chile y Uruguay.

En los siguientes apartados se muestra un análisis de las tres primeras ediciones del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE y sus repercusiones en la región. Esto fue realizado a través de la sistematización de documentos institucionales, bibliografía, filmografía y entrevistas a cineastas de la región. El objetivo fue formular una respuesta a la nominación de las prácticas cinematográficas, tanto como a la visibilidad del evento que se propuso consolidarse en la región como un faro del pensamiento modernista. A partir de estas observaciones se realizó un mapeo de las realizadoras latinoamericanas que participaron del festival y el rol que se les adjudicó en los eventos decisivos.

Culmina este capítulo con una reflexión sobre el aporte de la crítica cinematográfica en la construcción de la historia del cine desde el canon universalista.

1 Sobre el contexto regional

Desde la noción del cine como campo cultural se observan los infinitos vectores de los sistemas de fuerzas que en dicho campo habitan. Esta infinitud se proclama desde "el microcosmos del fotograma" (Pinent en DOBRA, 2015, p. 69) con su propia deconstrucción: las permeabilidades relacionales del campo, las normativas que devienen del agente legitimador y sus respectivas rupturas alternativas, las estéticas y enunciaciones dependientes de los diseños de las políticas culturales de cada contexto.

En referencia a un posible análisis del contexto regional, desde el abordaje de la arqueología, podemos enunciar los puntos en común que se hacen visibles a partir del archivo fílmico. En tal sentido, puede afirmarse que el punto en común para el cine en la región es la vocación de un cine fundacional que sirve de apoyo para la enunciación de proyectos gubernamentales. Así, la "tensión" entre los agentes institucionales, los creadores y los agentes independientes al estado, se unifican en sus criterios de gestión (misión) y realización para dar paso a esta enunciación. Esto puede observarse a través de las ideas de "formación de público", "profesionalización del cine", "unificación del cine de los pueblos" y otros enunciados visibles en las distintas cartografías sobre el tema (Flores, 2013, p. 83).

En estas tensiones se encuentran también las posibilidades técnicas que brindan los institutos de promoción a la profesionalización del cine que aun promoviendo un lenguaje propio fue configurado desde lo hegemónico, y, como hilo tensor de este punto el cine "al margen de lo comercial" que para este contexto serían los movimientos cineclubistas y el cine en el entorno educativo universitario (especialmente en los casos de Argentina, Chile y Uruguay).

Otro punto en pos de la afirmación de las formaciones discursivas fundacionales, es la noción de redes que luego, con el advenimiento del triunfo de la revolución cubana, pasa a estar en lo que Mendieta conceptualiza como "latinoamericanismo crítico" (2006, pp. 76 - 81)[24].

La conceptualización que da Eduardo Mendieta a la expresión "latinoamericanismo crítico" se debe a la visible intención de la integración latinoamericanista que deviene del pensamiento anti-imperialista potenciado, en ese entonces, por el triunfo de la revolución cubana. En este proceso se propone abandonar la denominación "ibero-americano" que tenía un especial contingente colonialista y por otra parte excluía a Brasil.

24 La conceptualización que da Eduardo Mendieta a la expresión "latinoamericanismo crítico" se debe a la visible intención de la integración latinoamericanista que deviene del pensamiento anti-imperialista potenciado en ese entonces por el triunfo de la revolución cubana (Mendieta, 2006, p. 80). En este proceso se propone abandonar la denominación "ibero-americano" que tenía un especial contingente colonialista.

En ambos casos el campo del cine se ve afectado por esta constelación de redes para el fortalecimiento, en una primera etapa para el fortalecimiento de la profesionalización del campo (circa, 1942 - 1954) y en el segundo caso para constituir un proyecto de cine continental que se expresa con el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (Flores, 2013).

1.1 El caso de Cine-Arte SODRE. La cultura cinematográfica desde Uruguay a la región

El Departamento de Cine-Arte SODRE (circa 1942) bajo el perfil de un cineclub es desde donde se promueve la *democratización de la cultura* a través del cine. Para comenzar pondremos foco en la institución SODRE, un modelo de gestión cultural que era faro del pensamiento modernista que colocó a Uruguay como la "Suiza de América". Carlos Real de Azúa describió el contexto de 1945 como un proyecto de nación en ciernes donde se comenzaba a producir un reacomodo en el área de la educación y la cultura (Real de Azúa en Rocca, 2015). Para ese entonces, ya existía Marcha donde según Rocca (2015) "las columnas culturales de Marcha entre 1941 y 1945 muestran ese cuadro de relaciones en que asciende cada vez más el cine" (p. 88).

El periodismo cultural, los cafés, las actividades cinematográficas del *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (SODRE), que se había fundado en 1932 y que crecía incorporando actividades eran datos inexcusables de la vida cultural de las minorías en esa capital que el batllismo había transformado en lo que Real de Azúa define como "la niña de sus ojos, el escaparate brillante de una nación que desde sus leyes y sus costumbres se enorgullece de su modernidad y su europeísmo".

El periodismo cultural, los cafés, las actividades cinematográficas del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), que se había fundado en 1932 y que crecía incorporando actividades eran datos inexcusables de la vida cultural de las minorías en esa capital que el batllismo había transformado en lo que Real de Azúa define como "la niña de sus ojos, el escaparate brillante de una nación que desde sus leyes y sus costumbres se enorgullece de su modernidad y su europeísmo" (Real de Azúa en Rocca, p. 97).

En relación al contexto institucional, más allá de la visión programática, hay un contexto de "hacer" que es impulsado desde las subjetividades que componen la institución. Aquí se encuadra el concepto de "laboratorio de cultura" mencionado por Vidart donde señala que la institucionalidad aporta herramientas teóricas para la realización de trabajos colaborativos entre institución y ciudadanía (SODRE, 1955, pp. 5 - 10). Esto implica una lectura desde varias capas, por un lado, encontramos el sentido de "apropiación" por parte de la ciudadanía y por

otro la propuesta del "sentir ser parte del proyecto cultural". Dice Vidart: "El SODRE no es solamente un escenario. Tiene que convertirse en un laboratorio de cultura" (Vidart en M.E.C., 2009, p. 12). Este concepto se redimensiona luego en lo que es mencionado por los cine-clubistas como ***vocación social-pedagógica***. Esto implicó la difusión del pensamiento y las creaciones locales a través de la radio y las publicaciones y el interés en fortalecer las disciplinas creativas que la institución abordó. Asimismo, trajo consigo la posibilidad de crear empatía con el público, lo que permitió que la ciudadanía lo sintiera como un lugar propio (Fornaro en M.E.C., 2009).

Respecto al momento de la creación del Departamento de Cine-Arte SODRE, a mediados de los '40 el SODRE estaba en su apogeo cumpliendo su propósito explícito "de democratizar contenidos culturales de alto nivel" (***Ibidem***. p. 5), en ese momento el medio para lograr este propósito era la difusión de esos contenidos a través de la radio (De Torres, 2015), tal como la define Eduardo Casanova era "la voz del Estado uruguayo" (Campodónico, 2011, p. 31).

En ese momento de decisiones integrales por parte del gobierno batllista, Danilo Trelles fue invitado a dirigir Cine-Arte SODRE. Trelles era un intelectual de filiación comunista, crítico de cine en la primera etapa de Marcha, gestor cultural y diplomático de profesión que ya tenía relación con el cine independiente. A través de su trabajo como diplomático introdujo la distribución de cine por vía diplomática lo que permitió dar difusión de un tipo de cine poco visible en las salas comerciales. Los materiales que llegaban por esta vía eran exhibidos en circuitos educativos en la región aquí estudiada.[25]

Existe cierta ligazón entre el propósito de la intelectualidad orgánica, tal como la propone el Partido Comunista, y los intelectuales, que aun no perteneciendo a dicho partido, actuaron bajo ese propósito. En esta transversalidad podríamos colocar a Pablo Neruda y sus nexos para la constitución del cine en Chile y a Danilo Trelles como un nexo desde Uruguay para la región. Fue desde la institución SODRE donde Trelles trabajó tanto para el medio local desde donde se propuso dar "una legítima noción de la trayectoria histórica y artística del cine universal". Así como, "resaltar al espectador la misión de cultura, entretenimiento, educación y refundición de artes que podía enarbolar el Cine" (SODRE, 1955, p. 81) para generar las mencionadas redes colaborativas en la región (Trelles, 1999, p. 161).

Los discursos institucionales presentados transparentan lo que Homi Bhabha denomina "discurso fundacional para la narración de la nación" (1990, pp. 1 - 7). Es en tal sentido donde, el cine, cumple un

25 Comunicación personal con Alicia Vega (Santiago de Chile. 2017)

papel fundamental porque es a través de la imagen que se realiza el relato de los diseños culturales del proyecto político que las respalda.

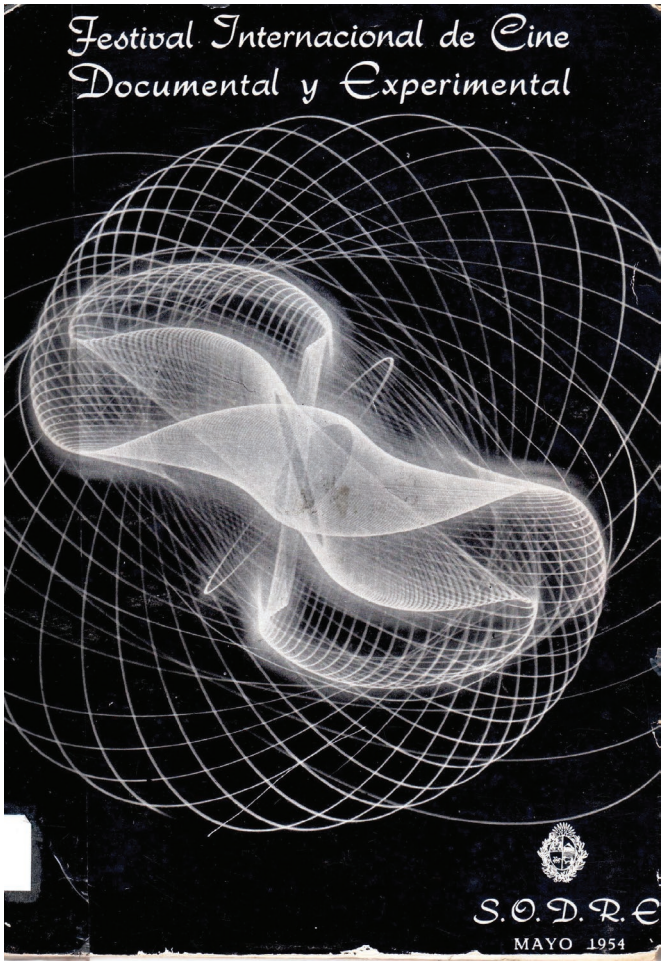
Respecto a la época (1954 - 1958) el campo del cine en Uruguay estaba sostenido por los agentes legitimantes que se autodenominan como "cultura cinematográfica", con esto se entiende un grupo de expertos (críticos de cine y literatura) que dictan las normativas para el medio y tienden nexos desde las instituciones, tanto estatales como independientes, para toda América Latina.

2 Análisis de las textualidades sobre las primeras tres ediciones de los festivales

Los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE se realizaron en los siguientes años: 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1965, 1967 y 1971. En este apartado se analizan las tres primeras ediciones debido a la importancia que estas tuvieron en el cine de la región.

El creciente interés en el estudio de lo acontecido en los festivales ha colaborado en el acopio y sistematización de la documentación, tanto en el SODRE como en otros archivos y bibliotecas donde esta información se encontraba disgregada. Una de las causas de esta disgregación fueron los daños que causaron los incendios que marcaron a la institución (Casanova en Campodónico, 2011). Los incendios del SODRE (auditorio y luego depósito de películas) fueron una herida sangrante en la memoria cultural uruguaya ya que no existió luego un acto de reparación de la documentación afectada. Este borramiento de la historia presupone un trabajo de arqueología que implica a la vez la desmitificación de los ideales democráticos que se mencionan cuando nos referimos a esa institución.

Para comenzar este trabajo de arqueología tomaremos una línea de evolución de los contenidos de los festivales, donde los dos primeros se enuncian como potenciadores de la realización nacional y el tercero propone generar una red latinoamericana para el cine independiente. A partir de documentos impresos, en este caso los catálogos y revistas, trazamos un mapa de películas experimentales para conceptualizar así lo que se trata de nombrar cuando se menciona este término. Una segunda línea de abordaje es la del análisis iconográfico donde, para esto, se aplica la metodología de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) que permite analizar los diseños gráficos y otras visualidades que dieron marco a los festivales desde una mirada decolonial.



Tapa del Catálogo de *Primer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE* (Uruguay,1954).

2.1 1954. Primer Festival

En la imagen iconográfica de la primera edición apreciamos la estética vanguardista que afianza la mirada europeísta. Una espiral duchampiana cercana al símbolo del infinito se enuncia aquí como una metáfora pero deja claro el propósito fundacional y largoplacista del evento.

Esta mirada se afianza con el discurso de apertura:

> El progreso de las ciencias, de las artes plásticas, el perfeccionamiento humano y social, la eliminación en la vida del hombre de todo lo que haya de falso y estéril, que tienda a convertirse en historia inánime por falta de cotejo y estímulo, ha de ser revelado por este moderno elemento de divulgación en un perfeccionamiento tal que no sólo nos muestra una etapa de la vida y de la historia de los pueblos, sino que formará su propia historia, facilitándonos el medio que ésta, pueda transferirse con absoluta fidelidad a los hombres del mañana.

> El Cine Documental, por su poder de sugestión y sus infinitas posibilidades, es un sembrador de imágenes tan ricas y fecundas, que será seguramente el mejor educador de los hombres del futuro. (Catálogo I festival SODRE, 1954).

Siguiendo sus lineamientos podemos ver que los concursos tenían especial importancia en el festival.

Esta edición contuvo dos concursos, uno internacional donde competían siete categorías y no había restricción de fecha de realización y otro nacional que estaba dedicado al género documental con dos categorías: documental artístico y documental científico y este sí tenía restricción de fecha de realización. Esta "ventaja" a las producciones internacionales así como las "vallas al cine nacional" generaron un fuerte rechazo entre la comunidad de realizadores locales. "Nos tememos mucho que la representación uruguaya sea muy escasa en el concurso donde con tanto rigor, se ha querido trabajar la exposición de los denodados y nada abundantes filmadores uruguayos" (Marcha, 1954, p. 10). Este reclamo al doble discurso del festival se pone en evidencia en los textos institucionales que subrayan los conceptos "formación", "revelación", "estímulo" (SODRE, 1955, p. 66). Esto afirma el criterio de considerar que el medio necesita medidas referenciales. Dicha evaluación devalúa el corpus de obras existentes corroborando así el dogma que dictaba las normativas de la institución.

En cuanto a contenidos, esta edición mostró un extenso abanico de las diferentes corrientes documentalistas que existían a mediados de los '50. Disrumpe este lineamiento la retrospectiva de Norman McLaren que cuenta con un texto Víctor Iturralde Rúa "(...) Analítico, con atenazante afán por ir más a lo menudo, por desglosar hasta lo que siempre se ha creído continuo, en un deleitoso atomizar la materia y el movimiento, con ese viaje vertiginoso hacia la última esencia del color, de la forma, de los ritmos plásticos y musicales." Este segmento justifica lo que la institución se propone como "un interés por un tipo de cine artístico" (Catálogo I festival- SODRE, 1954).

Las textualidades que rodean al festival muestran contradicciones que dejan en evidencia la ineficacia de la festivalización y los concursos para la afirmación de un programa cultural. Podemos ver que, si bien se menciona al cine experimental, este no fue estimado ni tenido en cuenta más que como un valor artístico en sí mismo. Las referencias al tema estuvieron relacionadas con los modos de realización y no con una conceptualización de esta práctica, lo cual implica una apropiación simbólica del nombre que aporta capital cultural a un proyecto de vocación internacionalista.

La omnipresencia de lo masculino no es solo una generalidad amparada por la escritura en castellano sino, un dato estricto de lo que emana de los documentos. En varias publicaciones se menciona a Nicole Vedrés como sujeto masculino, incluso en los textos institucionales se la menciona como un "creador francés" (SODRE en Lerner y Piazza, 2017, p. 268). Esto explica el imaginario de las estructuras que sostienen a los discursos fundacionales dirigidos al hombre de un modo universal. En relación al campo del cine local esta fue la misma estructura que según Alfredo Castro Navarro se reflejaba en la frase "repetida hasta el cansancio: el cine uruguayo es un cine que no termina de nacer"[26] que tuvo un efecto ralentizado en el desarrollo de las prácticas cinematográficas y ocultó datos (en este caso películas) para imponer una mirada propia.

La omnipresencia de lo masculino no es solo una generalidad amparada por la escritura en castellano sino un dato estricto de lo que emana de los documentos.

2.2 1956. Segundo festival

Para el segundo festival ya estaba en marcha el movimiento de profesionalización que se propuso dar un gran impulso al cine nacional, sobre todo por la posibilidad de la producción de cortometrajes. En ese entonces se proponía el concepto de "cineísta" para exponer los contenidos de lo que los movimientos alternativos expresaban sobre sí mismos (Amieva, 2017). El crítico José C. Álvarez ya mencionaba el término en ***Breve historia del cine uruguayo***: "El movimiento de cineístas aficionados es una realidad y se afirma entre 1954 y 1955 con nuevas obras de Amorim, Beceiro, Mantaras, Castro, Ulive, Miller y otros nombres del cine amateur." (1957, p. 9).

Tapa del Catálogo del *Segundo Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE* (Uruguay,1956).

En cuanto al contexto institucional se observan algunos cambios en la nueva Comisión Directiva al SODRE y un equipo de colaboradores que consta de dos profesionales de la cultura cinematográfica. En esta oportunidad los festivales presentan un compromiso pulsional con el cine independiente. Según sus organizadores esta edición no tuvo un propósito meramente corporativo o representativo de los objetivos institucionales del SODRE sino que adquiere vital importancia lo relacional en el proyecto (Rocha en SODRE, 1955, p. 91). Esta visión es compatible con la hipótesis de cómo la potencia inmanente de lo relacional afecta al campo cultural- campo de poder.

26 Comunicación personal con Alfredo Castro Navarro (Montevideo, 2007).

En este período de 1954 a 1956 se afianzaron las gestiones a través de la vía diplomática y de esta forma hubo una participación internacional más amplia que la edición anterior. Esta fue una edición más estructurada que la anterior, el SODRE anunciaba los cambios cuando mencionaba que "se realizará un Festival Nacional en el que se participará a través de una selección de películas inéditas hecha por el mismo jurado que dará los premios del Concurso". (SODRE, 1956, p. 80). Es decir, aún no figuraban las películas uruguayas como parte de la programación previa. Es en esta etapa es cuando se comienza a constelar el tejido de redes con agentes del campo del cine en América Latina. Desde la institución se dedicaron editoriales que daban cuenta de la conceptualización del cine que el festival iba a mostrar. Se exponía un estudio comparado entre el cine comercial y el no comercial. Parte de ese texto es luego presentado a modo de discurso de apertura (Catálogo II Festival SODRE, 1956). Las comparaciones entre los dos tipos de cine seguían pautas doctrinarias que marcaban los objetivos ético-políticos de la institución.

Un elemento de la iconografía de esta edición, presenta la imagen de un primer plano de un ojo claro muy abierto donde la pupila sobresale de un segmento de celuloide. Su uso puede parecer evidente, pero la acción de usar una imagen de portada el primer plano de un ojo claro abierto, se puede interpretar como representativo del énfasis que puso el festival en la potencia de la mirada. Esto permite cuestionar si esto no sería una forma de resaltar la idea de la posibilidad de captación de lo real, lo cual tiene relación con lo expresado en el discurso de apertura:

> Todo arte es, en el fondo, un sistema convencional de signos que aluden a una realidad y dan de ella una imagen más o menos deformada. El cine se acerca más que cualquier otro medio de expresión a una reproducción directa de la realidad, permite una percepción más exacta del misterioso mundo en que vivimos. Las formas, los sonidos del mundo y sus criaturas, aunque signos al fin, resisten mejor a los mecanismos de registro; su clave es más accesible al espectador.
>
> Mediante el cine, los pueblos del mundo pueden verse los rostros, oírse las voces, dialogar en el mejor sucedáneo de un lenguaje universal (Catálogo II festival-SODRE, 1956).

En este texto existe un conflicto de ubicuidad respecto a lo que se quiere enunciar como ***arte***. El cine es nombrado como parte del arte aunque solo sea una expresión referida a la experiencia estética. Se destaca el énfasis en la captura de lo real, lo exacto y lo universal. La sinergia generada desde todos los puntos del campo de la cultura

contribuye a que los conceptos se afiancen y, en este caso, coexisten la construcción (constructivismo), con lo universal (universalismo) y el formalismo estético, que constituyen las bases del "ocularcentrismo" coordenadas que validan el campo del arte (Berger, 1972).

El catálogo muestra un criterio programático ordenado donde se conservan lineamientos de la edición anterior, tales como la descripción teórica de algunas obras subrayando así el criterio educativo del evento, el desdibujamiento de la episteme experimental y la insistencia en posicionar algunas prácticas y autores tanto regionales como internacionales. En esta edición hubo un aumento del número de películas latinoamericanas, que sumado a la mayor exhibición de películas uruguayas, conforman una panorámica del cine latinoamericano de ese momento. Participaron: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, México, Venezuela y Uruguay.

La perspectiva de la categorización fue una expresión legítima para el funcionamiento del festival. Por otra parte la mirada del jurado estaba centrada en el documentalismo, y, sobre todo, en el matiz de lo etnográfico (más allá de la categoría en sí). Respecto al cine etnográfico, tuvo una especial relevancia la obra del boliviano Jorge Ruiz. Su película *Vuelve Sebastiana* (1953), fue especialmente aplaudida en esta edición. Si bien algunos críticos afirman que este *film* trasciende las categorizaciones (Mesa, 1985), la crítica uruguaya apreció el **film** por la calidad del trabajo relacionado con la etnicidad y el folklorismo. Esto muestra la perspectiva colonialista que pervive desde "la realidad a la que solo el observador puede acceder" (Cánepa, 2001, p. 1).Este relato visual, muestra escenas que si bien pretenden ser cotidianas (quizás lo fueran), pero luego son descritas por quién dirigió el film con voz en *off*. Por lo cual, quien está retratado se ubica en un lugar de subordinación frente a quien luego narra la escena. Esta película merece ser destacada ya que es un emblema de la importancia que los discursos fundacionales del estado-nación de la región le otorgaron a la mirada etnográfica y a la unión de esta episteme con el cine de lo real. Por otra parte, a través de esta obra, se crearon lazos entre los organizadores del festival y el equipo de Jorge Ruiz, lo cual ejemplifica la construcción de redes que la institución se propuso en el inicio.

En la línea de las películas latinoamericanas que tuvieron destaque se encuentra *Reverón* de Margot Benacerraf un largometraje biográfico realizado enteramente por la cineasta. Es un ejemplo de lo incalificable que es el cine ya que a la vez de ser un documento de la vida de Reverón son utilizados algunos elementos (marionetas de gran tamaño) que hilan el relato cargando la atmósfera de cierta visualidad onírica por lo cual se distingue de ser categorizada como un documental.

En la línea de las películas latinoamericanas que tuvieron destaque se encuentra *Reverón* (Venezuela, 1951-1952) de Margot Benacerraf. Según aparece en la ficha

técnica es un documental independiente realizado únicamente por la cineasta. Este tipo de metodología desarrollada por Benacerraf es tomada tanto por el cine militante como por el cine experimental latinoamericano en las décadas de los sesenta y setenta, ya que ambos promovieron la disrupción de las tutelas institucionales y del productor como figura cardinal del proceso creativo (Benacerraf en Schwartzman, Calderón y Burton,1992).

En la descripción del Catálogo del festival (1956) figura la siguiente descripción:

> "El presente film ha estado precedido de un período muy intenso de investigación y de recopilación fotográfica, sin el cual hubiera sido imposible seguir la evolución del pintor, ya que sus obras, se hallan dispersas por el mundo".

Respecto a la metodología de realización de este film aparece un solo nombre en la ficha técnica: el de la realizadora. La importancia de esto se refiere al conflicto generado por lo que el medio local consideró "el doble discurso de la institución" desde donde se promovía la producción independiente pero sin embargo se acogía un gran número de películas financiadas por corporaciones, cuestión que interpela la idea del cine no comercial al que apunta el proyecto del festival (Marcha, 1956, p. 18).

Los festivales tenían influencia estética y, por tanto ético-política del cine checoslovaco, yugoslavo y sueco. No obstante encontramos autores centrales que fueron invitados para fortalecer el medio: Arnee Suckdorff, John Grierson, Norman McLaren, Bert Haanstra, Jiri Trnka y Karel Zeman. Esta edición tuvo dos huéspedes: Joop Huisken y Bert Haanstra. Este último fue el cineasta que más premios ganó a lo largo de estos festivales y que gozó de fervientes discípulos.

Respecto al concurso nacional que albergaba este festival, los críticos se esmeraban en enunciar veredictos forjados desde la comparación con ***las obras maestras*** presentadas en este y otros festivales organizados en el país. Esta acción generó un síndrome de ***infantilismo perpetuo*** que Alberto Cavalcanti también observó en el proceso de composición del cine brasileño.

Puede notarse otros conflictos con el medio local, estos estuvieron referidos a la ética que se espera de los discursos fundacionales en tanto existen normativas que pueden ser transgredidas. Para este caso las transgresiones fueron parte de las estructuras que establece la propia industria del cine. Tal como se señala en el artículo "La Avalancha" (Marcha, 1956) esta edición del festival estuvo cargada de títulos subvencionados por corporaciones, instituciones y ministe-

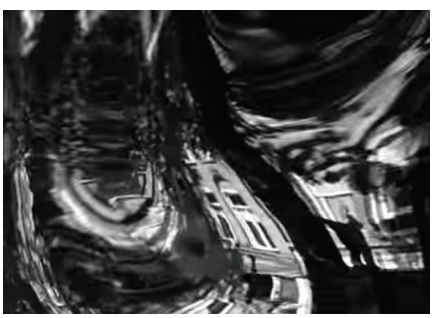
rios. Por tanto, la enunciación acerca de los postulados del cine *no comercial* presentados en la editorial previa al festival, es también una apropiación simbólica del nombre. Además, la minuciosidad con la que se detallan los roles en los catálogos deja constancia de la participación de mujeres en el cine.[27]

Para cerrar la referencia al segundo festival, se menciona la gestión en conjunto de la visita de Bert Haanstra, y su mensaje a los realizadores:

> (...) En la actualidad hay mucho trabajo para los realizadores de documentales.Esto tiene su ventaja y también sus peligros. Algunos de nosotros tenemos tantas películas que hacer para el gobierno o para las industrias, que casi no queda tiempo para el cine experimental. Y creo que es una lástima, porque precisamente es el cine experimental donde el director tiene completa libertad, donde se encuentran nuevas formas de expresión (Haanstra en SODRE, 1957, p. 79).

Desde estas líneas se expone una visión de lo experimental como una búsqueda para nuevos insumos, aunque a lo largo de la nota se reafirma la importancia de la práctica para el crecimiento de un cine nacional.

2.3 La cohesión latinoamericanista. Tercer festival (1958)



Fotograma de película *Espejos de Holanda* (Holanda,1950) de Bert Haanstra.

En 1958 el festival ya contaba con buena reputación en el medio internacional: se trataba de "un acontecimiento de resonancia mundial" (SODRE, 1958, p. 61) que había contribuido a la consolidación del cine nacional. Para ese entonces se había logrado establecer una referencia al cine experimental aunque los cineastas que se presentaban no hubieran sido destacados por la prensa ni tenido el merecido lugar en el contexto del festival. Sostiene Álvarez (1957) "que las posibilidades cinematográficas de nuestro país se reducen solamente a un inquieto y capaz cine experimental y documental en 16mm. Y a la realización de algún cortometraje en 35mm" (p. 9).

27 Algunos ejemplos: *El Príncipe Bayaya* de Jiri Trnka (Checoslovaquia, 1951) se destaca el montaje a cargo de Helena Lebdusková que luego continúa trabajando en este rol con otros estudios de artistas. *Paris 1900. Crónica 1900-1914* (Francia, 1947) dirigida por la francesa Nicole Vedres. El trabajo de montaje está realizado por Miriam y Yannick Bellon quien luego se destaca como directora.

En 1958 el festival ya contaba con buena reputación en el medio internacional: se trataba de "un acontecimiento de resonancia mundial" que había contribuido a la consolidación del cine nacional. Para ese entonces se había logrado establecer una referencia al cine experimental, aunque los cineastas que se presentaban no hubieran sido destacados por la prensa ni tenido el merecido lugar en el contexto del festival. Sostiene Álvarez (1957) "que las posibilidades cinematográficas de nuestro país se reducen solamente a un inquieto y capaz cine experimental y documental en 16mm. Y a la realización de algún cortometraje en 35mm."

Respecto a las fuentes iconográficas que rodean a esta edición. El diseño principal del catálogo es una hilera de ojos que pueden representar la multiplicidad de miradas que desde la institución se promueve. Coherente con la iconografía antes expuesta, se lee en el discurso de apertura:

> En nuestra concepción nacional de la democracia, asignamos una importancia trascendente a la libertad del espíritu de los hombres, y para lograrla, luchamos sin descanso para alejar de él a todas las formas de la ignorancia. El Uruguay entiende, por fortuna y para nuestro orgullo, que el libre acceso a la cultura es tan vital para el pueblo, como el libre acceso a las fuentes del trabajo y a los puestos más importantes en la dirección del Estado. (….) no se puede hablar de cultura, sin incluir en ese concepto a la que se genera desde la obra cinematográfica. (...)
>
> Comprendemos perfectamente la entidad y la influencia que el cine tiene en la vida y en la educación de los pueblos, y creemos por ellos que puede irse transformando, cada día más, en un formidable instrumento de docencia y en un delicadisimo instrumento con el que el hombre contemporáneo dé en el arte, su concepto sobre la vida (Pacheco en Catálogo III festival SODRE, 1958).

Aquí se observa el carácter innovador del evento y también el diseño del programa cultural de la institución SODRE, además de señalar que la misma se posiciona en la región como faro de la cultura cinematográfica.

Por otra parte, en esta edición se consolidaron dos aspectos que fueron parte de lo que entendemos como aspectos fundacionales en el campo del cine en la región: la importancia del segmento experimental del festival (Marcha, 1958) y el fortalecimiento de redes para el cine regional (Lerner y Piazza, 2017). Acerca de la idea de cine que se exponía en el evento, se escribe en el citado discurso de apertura:

> La historia del cine muestra hasta qué punto han tenido influencia y perfeccionamiento, los movimientos experimentales y los buscadores del documento vivo de la naturaleza o en la vida del hombre. Todo impulso, toda ayuda que se les dé a los creadores de cine experimental y documental, es un esfuerzo directa y eficazmente dirigido a permitirle al cine, su propia superación y la conquista de más altas metas (Pacheco en Catálogo SODRE, 1958).

El rastreo de prácticas experimentalistas realizadas desde los catálogos del festival colaboró en la ampliación del catastro oficial de películas existentes. Dentro de la producción rioplatense experimental presentada en el festival está el ejemplo de *Petrolita* (Argentina, circa 1958) de Víctor Iturralde Rúa. Se trata de un **film** de denuncia sobre la contaminación que causan los pozos petroleros en el sur de Argentina. Por lo tanto, el experimentalismo latinoamericano no se mantuvo al margen de las coordenadas sociales de la época.

Además, encontramos varias formas en las que son nombradas las obras dentro del catálogo: **cine-poesía, cine-danza, cine-pintura, animación experimental, cine sin cámara, experimentación visual, cine-teatro, cine-música**. Aunque la presentación de estas prácticas presupone una apertura desde lo institucional al tema, los agentes del campo del cine en la región seguían centrados en realizar sus películas desde el paradigma de lo documental. La representación del arte dentro del campo del documental continúa reforzando la mirada canónica que se inspira en el formalismo universalista. A esto llamamos rotación epistémica del cine experimental, refiriéndonos a casos que enunciándose a sí mismos como experimentales fueron luego nombrados como documentales para lograr posicionar internacionalmente el festival.

En la tercera edición se realizó el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas[28] Independientes. Este hito marca un punto de referencia en la carrera de Danilo Trelles ya que a partir de aquí comienzan fuertes intercambios profesionales que a la vez son desencadenantes de futuros lazos en la región. Fue en este evento donde se trabajó desde el Departamento de Cine-Arte SODRE en pos de afianzar las redes colaborativas para el fortalecimiento del cine en la región y de esta manera subvertir la hegemonía impuesta por las estructuras de distribución industrial. Además de ser considerado como instancia preliminar para la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano.

Fotografía de Hugo Rocha, John Grierson y Danilo Trelles (s/a)(Uruguay,1958)

Los invitados especiales marcaban el matiz de cada festival. A los invitados latinoamericanos se sumaron dos figuras imprescindibles, Arne Sucksdorff y John Grierson. El primero fue inspirador para los cineastas cercanos al movimiento cineclubista de Uruguay y Chile.

28 Para ese entonces el concepto de cineísta ya se había consolidado dentro del campo de la realización pero aun así se extendía a otros saberes del cine. Por ejemplo dice Gabriel García Márquez: "Es difícil definir al verdadero cineísta. Existe el especializado, el que devora dos horas de proyección en persecución de un detalle, de un ángulo fotográfico o de un acierto de dirección, y presencia la proyección con el mismo sentido que un erudito descifra un pergamino antiguo.(…) Cinco minutos después de comenzada la proyección puede estallar una bomba que el verdadero cineísta no caerá en la cuenta". (1982, s/p).

Según Jorge Ángel Arteaga "En Uruguay Sucksdorff se destacó entre el movimiento cineclubista por el tiempo artístico de sus ambientes documentales"[29]. Otras lecturas lo mencionan con destaque por "la defensa del cortometraje como una posibilidad de realización profesional" (Grompone, 1950, p.44). Con estas palabras Sucksdorff generó empatía inmediata con los realizadores y cineclubistas que veían en el cortometraje una forma de producción más cercana a las posibilidades reales del medio.

En cuanto a Grierson, la mirada que se ha tejido desde las narrativas historicistas lo erigió como una presencia fundacional del cine independiente en la región. Son varios los libros que se escribieron sobre la "importancia" de la visita de Grierson en el sur de América Latina. A partir de la perspectiva decolonialista nos proponemos interpelar la importancia de esa visita y poner en valor los procesos que se estaban gestando en los momentos previos a la misma. Para este análisis se han recabado documentos y archivos que permiten realizar una reflexión teórica del campo analizado.

3 La representación de las mujeres en el III Festival

Esta edición tuvo una fuerte presencia de mujeres que hicieron cine desde distintos roles. Se mostró incluso una película realizada a través de la metodología colaborativa que propuso poner en diálogo cotidianidades de mujeres de diferentes partes del mundo: *La rosa de los vientos* (República Democrática de Alemania, 1955 -1956) con dirección artística de Joris Ivens. Realización de Yannick Bellon (Francia), Wu Kuo-yin (China), Gillo Pontecorvo (Italia), Alex Viany (Brasil) y Sergei Gerasimov (URSS); montaje de Ella Ensinck y asesoría de Cavalcanti. Se trata de

> "Cinco mujeres de cinco países distintos cuentan una pequeña historia que les ha acaecido en sus respectivas vidas. Las cinco mujeres no se conocen una a la otra, hablan idiomas diferentes y los ambientes que han vivido tampoco tienen entre sí ninguna semejanza." (Catálogo III Festival- SODRE, 1958).

La estructura de las presentaciones de las películas remarca el nombre de quién produce, dirige o de quién empuña la cámara. Esta estructura impide toda posibilidad de visibilidad del trabajo colaborativo o colectivo que implica el cine. Así, resulta que siendo parte de un colectivo o aún más, siendo una pareja que trabajan juntos

29 Comunicación personal con Jorge A. Arteaga (El Pinar, 2007).

(por ejemplo, Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro), casi siempre aparece primera la mención al nombre del hombre (productor o director) que representa en este caso un puente hacia las negociaciones dentro del campo de la distribución o comercialización, quedando así invisibilizadas las realizadoras de la época.

Este festival fue un intercambio intenso de diálogos, afirmaciones y preocupaciones que consolidaron el campo del cine en América Latina. En relación a las participantes, por Argentina se presentaron films dirigidos por Irena Dodal, otros producidos y sonorizados por María Teresa Corral, por Brasil figura Ana María del Río como montajista de *Río, Zona Norte* y por Panamá hay dos documentales dirigidos por María Teresa Femenias.

No se tuvo en cuenta la opinión de ninguna de estas cineastas, no fueron invitadas a ser parte del congreso, ni tampoco a dar conferencias en esta edición del festival (1958). Es así que, aun tratándose de un evento que plantea la subversión de lo hegemónico, tanto el festival como el congreso fueron una representación del falogocentrismo subyacente a los discursos fundacionales del cine.

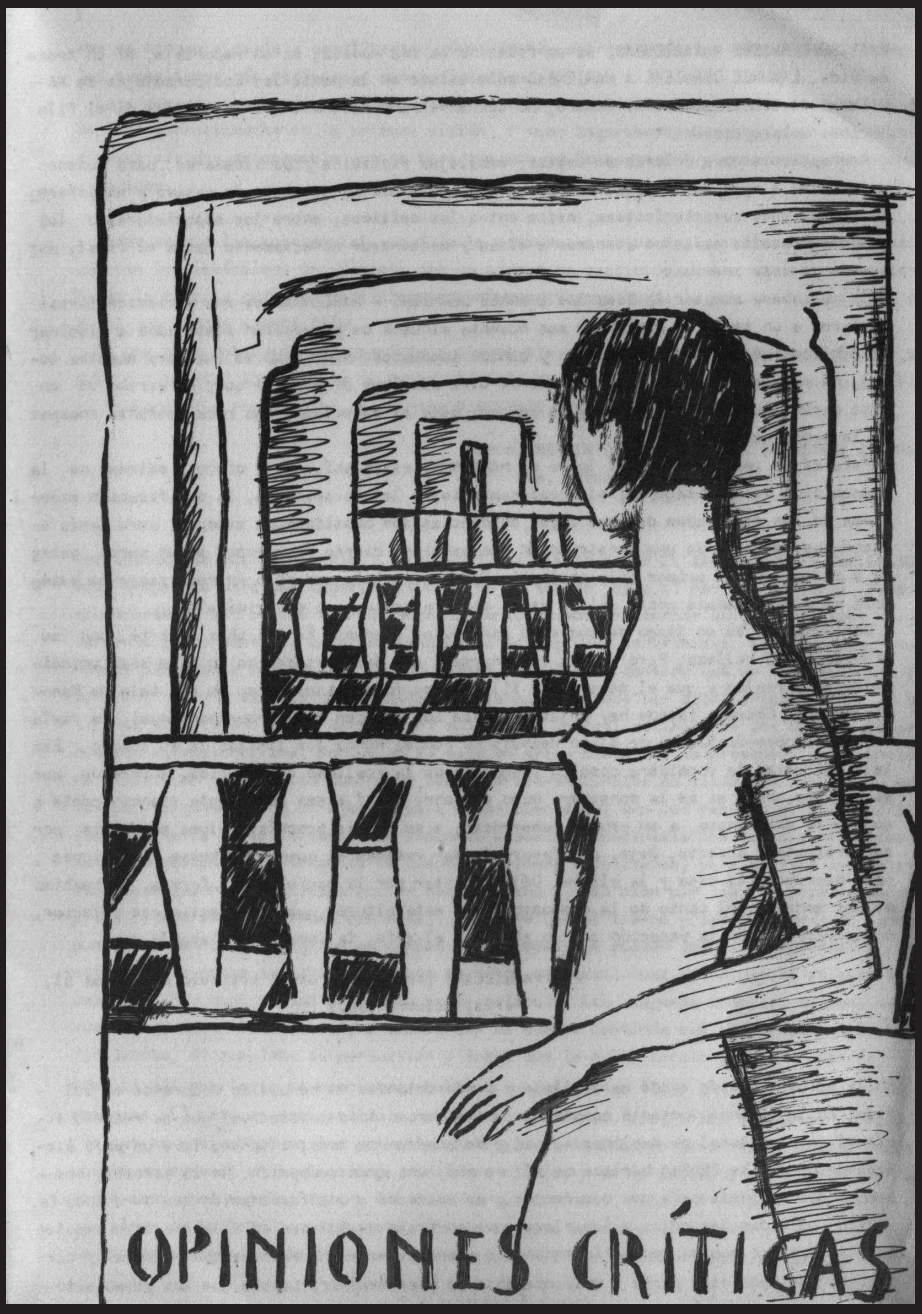


Imagen de folleto de Cine Club Uruguay. Dibujo de Lily Salvo (Uruguay,1962).

4 El aporte de la crítica a la constitución del campo

Para la década abordada, la crítica cinematográfica era quien estaba autorizada a narrar así, el crítico se transformaba en una especie de historiador. A pesar de esta situación los cineastas que lograban publicar libros eran quienes habían realizado estudios en el extranjero, aunque también cineclubistas hacían publicaciones que nutrían el pensamiento cinéfilo. Se menciona especialmente los libros del sacerdote y cineasta catalán radicado en La Paz, Luis Espinal brutalmente asesinado por la dictadura boliviana en 1980. En su amplia bibliografía y textos críticos procura plasmar la vastedad de la historia del cine boliviano.

En el caso chileno, el rescate de los textos y entrevistas realizadas por Sergio Salinas trae datos para recomponer la historia del cine pre-dictadura. En relación a la región se denota la importancia del crítico y teórico del arte que afecta a la noción del experimentalismo como una posible herramienta de subversión, el brasileño Mario Pedrosa, pensador influyente en el desarrollo conceptual de este libro.

En relación a Uruguay, fue releída la compilación de textos pertenecientes al crítico cinematográfico Homero Alsina Thevenet. A partir de esta relectura se realiza un trabajo de deconstrucción crítica de los conceptos expresados por la cultura cinematográfica de ese momento. Nos referimos a conceptos estigmatizantes, con una carga de calificación devaluatoria que infantiliza la producción cinematográfica local. Algunos ejemplos son las frases: “el cine uruguayo no termina de nacer” o “en Uruguay se descubrió a Bergman”.

Es indisoluble el contexto desde donde cada texto crítico emerge. Si tomamos el caso de Uruguay podemos verificar la influencia que tuvo la literatura en el campo de la crítica cinematográfica, especialmente, *la generación del ‘45* (según Emir Rodríguez Monegal) o “generación crítica” (según Ángel Rama). Es así que la crítica cinematográfica cobra una especial importancia como agente legitimador del campo. Existían contiendas de índole micropolítica, como por ejemplo, las opiniones sobre la relación con el cine canónico o las medidas rigurosas de formalismo técnico y estético. Estos temas también eran debatidos entre cineclubistas y realizadores provenientes de otros grupos. En síntesis, fueron batallas planteadas desde la crítica en Uruguay: el no reconocimiento del lugar propio, el estándar de lo europeo como única posibilidad de creación, las contiendas de las epistemes ético-políticas que intentan refrendarse a través de la elección expresiva de las prácticas artísticas.

Acerca de la obra de Rina Massardi, Inés Olmedo dice que: "no la detuvo venir de un país sin tradición cinematográfica, ni su propia falta de conocimientos técnicos o prácticos. Sin embargo, la crítica uruguaya no tomó en cuenta su contexto objetivo y subjetivo: juzgó la película solamente como un melodrama sentimental fuera de moda, sin comprender el interés de su exploración de temas como la problemática de ser artista y mujer, de las relaciones abusivas en el espectáculo, de los prejuicios de clase".

Respecto al tratamiento para con las realizadoras, críticas y otras agentes del campo del cine, la crítica bordeaba el maltrato directo, cuando no era así, se ejercía por lo menos la violencia simbólica. El concepto de "violencia simbólica" es tomado de Bourdieu y Passeron (1995) donde se describen los mecanismos que ejerce el poder para someter a quienes están en un lugar subordinado. Esta se caracteriza por ser un tipo de violencia implícita, velada, sugerida pero no enunciada, los mecanismos muestran las relaciones de fuerza que están bajo el poder desde donde esta se configura. En cuanto al maltrato, este sería un modo de violencia directa expresada a través de comentarios denigrantes o estigmatizantes. Ambos conceptos se ven reflejados a través del caso de Rina Massardi, cineasta ítalo-uruguaya que realizó la película *Vocación?* (Uruguay, 1937) según la citada cineasta este sería "el primer largometraje lírico en Sud-América". En el estudio realizado por la artista Inés Olmedo se muestra el trabajo visionario de Massardi donde se propone "la idea de hacer cine en Uruguay a mediados de los '30 con un concepto cercano a las pioneras norteamericanas que habían podido acceder a hacer cine durante la guerra" (Olmedo, 2012). A través de la autobiografía de Rina y documentación encontrada, Olmedo va identificando las causas que entorpecieron la distribución de la película, menciona:

> No la detuvo venir de un país sin tradición cinematográfica, ni su propia falta de conocimientos técnicos o prácticos. Sin embargo, la crítica uruguaya no tomó en cuenta su contexto objetivo y subjetivo: juzgó la película solamente como un melodrama sentimental fuera de moda, sin comprender el interés de su exploración de temas como la problemática de ser artista y mujer, de las relaciones abusivas en el espectáculo, de los prejuicios de clase (Olmedo en Castro, 2018).

En la investigación realizada por Olmedo se encontraron otros ensayos cinematográficos de Massardi, además de notas y cartas que señalan el interés por forjar un lugar en la industria cinematográfica de la región (Olmedo, 2014).

VOCACION? es un film netamente uruguayo. Es, además, el primer film lírico
que se ejecuta en América del Sur y en él intervienen tres destacados intérpretes de la
gran ópera, de actuación descollante en los escenarios de nuestro continente y de Europa.
Su argumento es movido, ameno, siempre interesante, conmovedor por momentos,
y de un alto nivel artístico y moral.
Primera Película Lírica de Sud América
VOCACION
Cantado por
RINA MASSARDI
PEDRO MIRASSO
VICTOR DAMIANI
Maestro OSSODRE
Mº LAMBERTO BALDI

Composición realizada para la presentación del proyecto *Rina,la primera* de Inés Olmedo. En la imagen se ven fotogramas y el afiche del film *Vocación?* (Uruguay,1937/1938) de Rina Massardi.

4.1 La crítica en el contexto de los festivales del SODRE

Las situaciones antes citadas dan cuenta de las formaciones discursivas desde donde los críticos evaluaban las proyecciones cinematográficas. Estas normativas teóricas e institucionales características del campo del cine eran las que enmarcaron a la producción de lo que en la región se quería denominar como "cine nacional".

En las tres ediciones del citado festival existió una rudeza de juicios de valor de parte del jurado de los concursos. Esto se puede observar tanto en la redacción de las reglamentaciones (SODRE, 1957) como en las argumentaciones expuestas por los críticos actuantes como jurado. Más allá de la rigidez de los enunciados sobre las obras y la selección en base a exclusiones, se generó una especie de espiral de agresiones directas ya que tanto los fallos como los juicios de valor se daban a conocer a través de la prensa. Esto contribuyó a obstaculizar los procesos creativos y laborales de los cineastas. Y podría ser una de las explicaciones a las opiniones doctrinarias y formativas, por ejemplo, al elogiar "los esfuerzos" y "la juventud" de algunos cineastas latinoamericanos que fueron citados por realizar películas en condiciones "penosas". Otro procedimiento fue el deva-

luar los resultados tomando como paradigma la obra de realizadores ya reconocidos, lo que continuó forjando el tono paternalista basado en la ejemplaridad y la estigmatización.

Asimismo, contribuyen a la construcción formal del campo los comentarios logísticos que soslayaron la conceptualización de las prácticas cinematográficas. Por ejemplo, cuando se habla de carencia del subtitulado de las películas: "Esto no es un problema serio tratándose de un documental de arquitectura rodopiana o del Palacio de Shörbrumm donde es mucho más importante ver que escuchar." (Marcha, 1958, p. 19).

Los concursos fueron eventos que permitieron visibilizar el campo de lo relacional lo que, en definitiva, sirve para apoyar la enunciación de los discursos fundacionales. La crítica tenía un fuerte apego a ciertos cánones narrativos y disciplinarios, así como una posición excluyente frente al cine experimental, considerándolo ante todo, una práctica intrascendente en un momento de urgencia social. Es en la disidencia de la estructura donde se une el cine realizado por mujeres y el cine experimental.

Un caso que une las dos líneas es la película ***Color*** (1954-1955) perteneciente a Lidia García Millán. Mariana Amieva se encargó de investigar los escritos de Homero A. Thevenet sobre el tema. En ese recorrido encontró estas líneas: "Una breve muestra de cómo caen gotas de primera en un líquido espeso y cómo se producen combinaciones de colores y curiosas formas geográficas. El film sirve para probar la pintura, la iluminación, la cámara, la sensibilidad del material virgen." (Amieva en Torello, 2018, p. 110). Este enunciado actúa como un sello de lo que los agentes de la cultura cinematográfica

> La crítica, así como su repercusión en el propio Festival le ha sobrevivido y demanda re-lecturas. Las razones pueden ser muchas, distintas e incluso discutibles. Lo que parece innegable es la importancia y el peso que dichos críticos significan hasta nuestro presente. Decíamos antes que se configuraban, desde su quehacer, como canon. Y lo hicieron. Además de criticar, se vigilan vigilando; quizás a la espera de que al fin se produzca el parricidio. (Olivera y Marrero, 2010, p. 31).

A partir de los sesenta cuando se posiciona el documentalismo desde la mirada neorrealista, los críticos buscaron oponer los cánones de lo experimental frente al cine de lo real. Desde la perspectiva de la deconstrucción, tanto los textos críticos como institucionales que se han analizado expresan una narrativa falologocéntrica, que se propone instruir y dar forma al discurso fundacional (y también fic-

cional) de lo que se consideraba como “cine nacional”, es decir nos referimos a un empuje programático que generaron cineastas independientes en la década del ‘50 en Uruguay, Chile y Argentina.

Para concluir podemos afirmar que los eventos referidos a la profesionalización del cine en la región, incluso los que se realizan desde lo relacional, contuvieron en su enunciación un abordaje basado en el canon universalista que promovía la categorización, lo cual acarrea la acotación de las epistemes, la imposibilidad de determinar una duración propia para el film, la normatividad de los discursos artísticos y la determinación de los roles.

En pos de amplificar el panorama en base a las reverberaciones y apropiaciones de los discursos vanguardistas por parte de los colectivos o realizadores de la región, se realizó un Anexo que contiene dos listados: uno de películas ganadoras de premios en la categoría experimental de los festivales del SODRE y un segundo listado de películas que fueron ubicadas por sus autores en la categoría experimental. (pp. 131-133).

Podemos afirmar que los eventos referidos a la profesionalización del cine en la región, incluso los que se realizaron desde lo relacional, contuvieron en su enunciación un abordaje basado en el canon universalista que promovía la categorización, lo cual acarrea la acotación de las epistemes, la imposibilidad de determinar una duración propia para el *film*, la normatividad de los discursos artísticos y la determinación de los roles.

Bibliografía

Álvarez, J. (1957) *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Amieva, M. (2018). El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional. En Torello, G. (comp). *Uruguay se filma: prácticas documentales* (1920 - 1990) (pp. 87 - 116). Montevideo: Irrupciones Grupo Editor

Bhabha, H. (1990). *Nation and narration*. London: Psychology Press

Berger, J. (1972). *The Look of Things: Essays*. London: Viking Books.

Bourdieu, P. & Passeron, J. (1995). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Ciudad de México: Fontamara.

Burton, J. (Ed.) (1991). *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Texas: University of Texas Press.

Campodónico, M. (2011). Hi*storias del SODRE narradas por Eduardo Casanova Delfino*. Montevideo: Pozo de Agua.

Cánepa, G. (2001). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial.

Espinal, L. (1982). *Historia del cine*. La Paz: Don Bosco.

Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.

García Márquez, G. (1982). *Entre cachacos: obra periodística 2, 1954-1955*. Barcelona: Mondadori.

Kuhn, A. & Radstone, S. (Eds.) (1994). *The women's companion to international film*. Los Angeles: Univ. of California Press.

Lerner, J. & Piazza, L. (Eds.) (2017). *Ismo, Ismo, Ismo. Cine Experimental en América Latina*. Los Ángeles: University of California Press.

Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano, 1952 - 1985.* La Paz: Editorial Gisbert.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina. Ch ixi nakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Madrid: Traficantes de sueños.

Rocca, P. (2015). 35 Años en Marcha: Mapa de la Escritura en el semanario Marcha, 1939-1974. La Habana: Casa de las Américas.

Catálogos

Ministerio de Educación y Cultura. (2009). *SODRE. 80º Aniversario.* Montevideo: Presidencia de la República Oriental del Uruguay.

Pinent, A. (2015). *Dossiers*. Río de Janeiro: I Festival de cine experimental DOBRA. Recuperado de: https://hambrecine.com/2015/09/07/antoni-pinent/

S.O.D.R.E. (1954). *Catálogo del I Festival Internacional Documental y Experimental del SODRE.* Montevideo: SODRE.

S.O.D.R.E. (1956). *Catálogo del II Festival Internacional Documental y Experimental del SODRE.* Montevideo: SODRE.

S.O.D.R.E. (1958). *Catálogo del III Festival Internacional Documental y Experimental del SODRE.* Montevideo: SODRE.

Artículos y notas de prensa

Amieva, M. (2010). “El auténtico destino del cine”: Fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental SODRE, 1954 - 1971. *Revista 33 Cines* (2), 7 - 29.

Amieva, M. (2017). El “amateur avanzado” como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia* (16), 142 - 166.

(Autor Desconocido) (1955). Cine Arte 1954. *SODRE*. (1), 64 - 67.

(Autor Desconocido) (27 de Abril, 1956). La Avalancha. *Marcha*. Año XVII (810), 19.

(Autor Desconocido) (15 de junio, 1956). Calidad contra Cantidad. *Marcha*. Año XVII (817), 18.

(Autor Desconocido) (1956). Ante el Segundo Festival del Cine Documental y Experimental. *SODRE* (3), 7 - 8.

(Autor Desconocido) (1958). Aproximaciones a la Realidad Cultural. *SODRE* (6), 9.

(Autor Desconocido) (1958). El III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE. *SODRE* (6), 61 - 69.

Benacerraf, M. & Schwartzman, K. & Calderón, H. & Burton J. (1992 - 1993). An Interview with Margot Benacerraf: Reverón, Araya, and the Institutionalization of Cinema in Venezuela. *Journal of Film and Video*. 51-75.

Calvero (1954). El Festival de Cine Documental. *Marcha*. Año XV (712), 10.

Castro, S. (7 de mayo, 2018). Las historias ausentes. *Feminismos, La Diaria*. (s/p)

Grompone, A. (1950). Arne Sucksdorff o del arte del corto metraje. *Revista Clima*. Año I (2 y 3) 40 - 46.

Haanstra, B. (1957). El movimiento de Cine Documental en Holanda. *SODRE* (5), 77 - 80.

H. R. A.(11 de mayo, 1956). Cine por Uruguayos. *Marcha*. Año XVII (812), 18.

J. L. M. (16 de Mayo, 1958). Un Festival Exitoso. *Marcha*. Año XIX (911), 20.

J. L. M (23 de Mayo ,1958). Films del Festival. *Marcha*. Año XIX (912), 17.

Marrero, C. & Olivera, M. (2010). Vigilar y Criticar: el festival y su crítica. *Revista 33.* Año II (2), 31 -39.

Mendieta, E. (2006). Neither Orientalism nor Occidentalism: Edward W. Said and Latin Americanism. *Tabula rasa* (5), 67 - 83.

Olmedo, I. (2012/2014). Rina, la primera. *Fondo Concursable para la Cultura-2012*. Recuperado de: http://www.rinalaprimera.info/p/blog-page.html

Real de Azúa, C. (1986). Modernismo e ideologías. *Revista Punto de Vista* (26), 1-42.

Rocha, H. (1955). Le cinéma pendant la guerre. *SODRE*. Año I (1), 87-93.

S.O.D.R.E (1955). II Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. *SODRE* (2), 86-88.

S.O.D.R.E (1957). Reglamento para el III Festival Nacional de Cine Documental y Experimental organizado por el SODRE. *SODRE* (5), 85-88.

S.O.D.R.E (1958). Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes. *SODRE* (6), 70 - 73.

Trelles. D. (1956). Proyecto de creación de un centro sudamericano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte. *SODRE* (3), 80 – 84.

Trelles, D. (1999). El cine latinoamericano en la batalla por la cultura. *Cinemas d'Amerique Latine* (7), 161-165.

Filmografía

Cavalcanti, A. (director), Ivens, J. (director artístico), Montand, Y. & Signoret, S. & Wiegel, H. (dramaturgia) (1957). *Die Windrose*. Alemania: Deutsche Film- Aktiengesellschaft Women's International Democratic Federation. Recuperado de: https://trakt.tv/movies/die-windrose-1957

Benacerraf, M. (1952). *Reverón*. Venezuela: Margot Benacerraf. Recuperado de: https://vimeo.com/328953465

Gascue, J. J. (1958). *Ensayo*. Uruguay: C.U.F.E
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=GK8AZBXIxwQ

Haanstra, B. (1952). *Phanta Rei*. Holanda: Forum Film.
Recuperado de:https://www.youtube.com/watch?v=ZxwZgPIDxWA

Iturralde, V. (circa 1958). *Petrolita*. Argentina.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=esbRtr-m0QY

Suckdorff, A. (1950 - 1959). *Rhythm of the city*. Suecia: Swedish Institute and the Swedish Tourist Traffic Association.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=RvwO79XW1vM

Trnka, J. (1953). *Old Czech Legends*. República Checa: Československý státní film Praha Loutkový film Praha.
Recuperado de: https://archive.org/details/OldCzechLegends1953StarePovestiCeskeENSubsJiriTrnkaCzechAnimationYouTube360p

Conferencias

De Torres, I. (2015). El SODRE de Uruguay. S*eminario Red de Historia de los Medios*. Instituto Gino Germani. Buenos Aires, Argentina.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=JSfXwejmr1A

Olmedo, I. (2014). Entrevista a Inés Olmedo. En *Historias de cine,* TV Ciudad. Montevideo, Uruguay.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=gae_WUbnJdo

Capítulo IV:

Enunciación. Diseminación. Tensión. Coordenadas para la configuración del campo (1956-1958) (1963-1967)

1 **El aporte del cine experimental a la constelación de un movimiento cinematográfico continental (1956-1958)**

1.1 Triangulación para el cine experimental en Chile (1956-1959)

1.2 Poéticas cinematográficas y corporalidades expandidas (1963-1967)

1.2.1 *…A Valparaíso* (Ivens, 1963), las poéticas de lo real

2 **El cine experimental en el campo de la educación artística**

3 **Corporalidad y resistencia**

En este capítulo se analizan dos períodos de tensión y rotación del concepto cine experimental. La enunciación del nombre reafirma el estatuto de independencia, su *disemiNación* y las tensiones por las cuales finalmente se generó una rotación epistémica. Además, se aborda el aspecto referido al perfil educativo dentro de las prácticas experimentales existentes en Brasil, Argentina y Uruguay, así como a las instituciones que albergaron el término como la Universidad de Chile y el Instituto Di Tella en Argentina.

También el cine experimental se enuncia a sí mismo como agente educador, que junto al movimiento cineclubista promovía el relacionamiento con invitados en calidad de maestros e instituciones que fueron tomadas como ejemplo de gestión. Un punto de alto nivel en este sentido fue el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes (SODRE, 1958). Un caso paradigmático fue la *National Film Board* que a través de la circulación de contenidos y visitas de sus integrantes a distintos países proponía difundir un tipo de cine educativo o por lo menos disruptivo de lo hegemónico. El caso más conocido es el de Norman McLaren pero hubo otros maestros inspiradores (Blei, 2014).

En el segundo apartado se estudia el caso específico del Centro Experimental de Chile (1957 - 1959) que luego se transforma en Cine Experimental de la Universidad de Chile (1959 - 1973). Aquí se exponen distintas conexiones que propiciaron la afirmación del cine independiente en Chile, en especial, las conexiones que devienen de una diseminación, en sentido derrideano, promovida desde el Cine-Arte SODRE. Los cruces e inmersiones entre colectivos, talleres o instituciones ligadas al arte, así como también la intelectualidad orgánica y el campo de las letras, trabajaron en la construcción de la idea de un cine nacional y pusieron de sí para las giras de los invitados estelares.

El tercer apartado estudia desde la mirada decolonial las tensiones que se producen en la década del sesenta con el cine experimental y el devenir de las mismas en la configuración del campo.

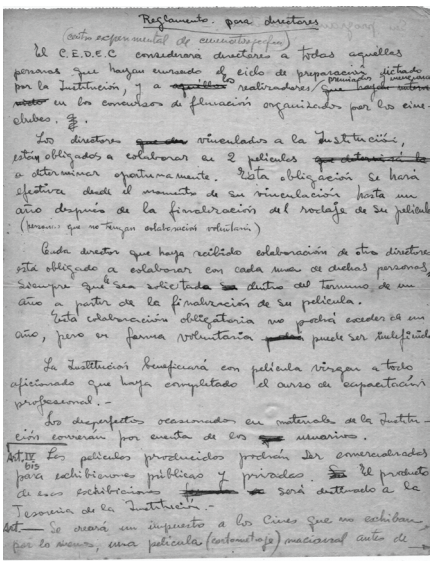
Para graficar esta tensión se toman tres casos: (a) el aporte de Joris Ivens al cine chileno desde la poética de lo real desarrollada con una metodología singular que aborda el cine como una práctica cinematográfica colectiva (aunque narrada por un único autor), (b) el abordaje de la corporalidad como un modo de experimentación que cuestiona el concepto de autor (López Ruiz en Lerner y Piazza, 2017) y (c) la fortaleza del cine experimental como episteme que se escinde del centro de poder.

1 El aporte del cine experimental a la constelación de un movimiento cinematográfico continental (1956-1958)

En los distintos textos del movimiento cineclubista de la región conformada por Argentina, Chile, Uruguay y Bolivia, se puede apreciar un mismo objetivo que es el de "pasar de la condición de espectadores a la de protagonistas" (Feldman, 1990, p. 25).

Este objetivo fue acompañado de la vocación educativa que implicó una serie de estatutos que contenían al cine experimental en su núcleo enunciativo. Un caso representativo fue la gestión realizada desde Cine-Arte SODRE que, en conjunto con el movimiento cineclubista uruguayo, trabajó para la **construcción de un cine nacional**.

En las actas de una reunión entre cineclubistas (Montevideo, circa 1954) Jorge Ángel Arteaga escribe sobre la necesidad de crear un Centro Experimental de Cinematografía cuya meta era: crear "una Agrupación de Cineístas (que) es un Club de realizadores cinematográficos orientada a fomentar el Cine Nacional como motivo de expresión artística y cultural" (documentación personal, circa 1954). Algunos de los objetivos que aparecen en este documento fueron reflejados luego en el "Proyecto de creación de un Centro Sud-Americano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte" (Trelles en SODRE, 1956, pp. 80-84). En ambos textos ya estaba puesto en valor el concepto de cine continental lo cual une dos puntos que sostienen este capítulo: enunciación y diseminación. Estos conceptos están basados en el pensamiento poscolonialista desde la visión de Homi Bhabha (2002):



Actas de asambleas de cineclubistas redactadas a mano por Jorge Ángel Arteaga (Uruguay, circa 1952).

> La enunciación de la diferencia cultural problematiza la división binaria del pasado y presente, tradición y modernidad, al nivel de representación cultural y su interpelación autoritativa. Es el problema del modo en que, al significar el presente, algo llega a ser repetido, reubicado y repetido, en nombre de la tradición, bajo el disfraz de un pasado que no es necesariamente un signo fiel de memoria histórica sino una estrategia de representar autoridad en términos del artificio de lo arcaico (p. 56).

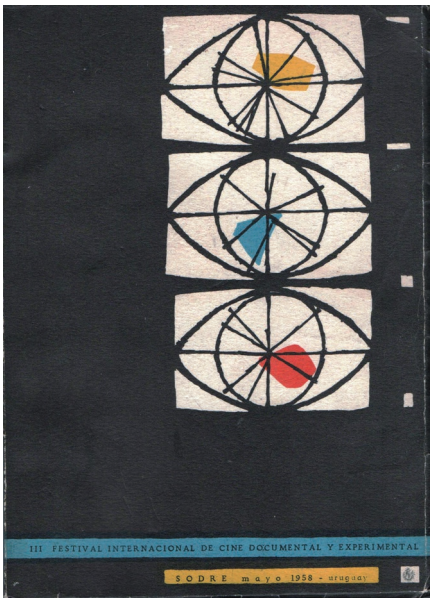
Homi Bhabha distingue el término derrideano "diseminación" para mencionarlo como diseminación (2002) destacando así su intención de poner énfasis en lo que define como: "las estrategias complejas de

identificación cultural e interpelación discursiva que funcionan en nombre del pueblo o la nación y convierten a estos en sujetos inmanentes de relatos sociales y literarias" (p. 176).

La enunciación del cine experimental expresada dentro del marco institucional es un modo de apropiación de un capital cultural, esta sería una de las estrategias mencionadas por Bhabha y ambas suman en la construcción de lo que él llama "el discurso fundacional del estado-nación". En la revista SODRE se observa la confirmación de la voluntad de cumplir con la misión de esta construcción:

> ¿No sería más razonable asumir que cuando se habla de la influencia del cine se piensa en las potencialidades del medio como instrumento cultural y educativo, potencialidades que están lejos de ser realizadas por el cine comercial? Se trata de una responsabilidad demasiado grande: después de todo, alegan productores y exhibidores, nadie va al cine para educarse. (….)
>
> Este enorme público potencial requiere y espera otro tipo de cine; un cine más estrechamente vinculado con su vida, sus inquietudes y sus ideales, un cine que les ayude a encontrar su propio destino. Todo arte es en el fondo un sistema convencional de signos que aluden a una realidad y dan de ella una imagen más o menos deformada. El cine se acerca más que cualquier otro medio de expresión a una reproducción directa de la realidad, permite una percepción más exacta del misterioso mundo en que vivimos. Las formas, los colores, los sonidos del mundo y sus criaturas, aunque signos al fin, resisten mejor a los mecanismos de registro (…). Mediante el cine, los pueblos del mundo pueden verse los rostros, oírse las voces, dialogar en el mejor sucedáneo de un lenguaje universal. El SODRE, al propiciar este intercambio considera que cumple una de sus funciones más esenciales. (SODRE, 1956, pp. 8-9).

Esta visión del cine afirma la instancia formativa que era promovida en conjunto con el movimiento cineclubista, por lo que podríamos llamarla gestión cultural independiente, ya que se encargó de recibir visitas internacionales (ya hemos mencionado la estrecha relación con la ***National Film Board*** de Canadá). Estos aportes fueron bienvenidos ya que entre 1954 y 1957 cineclubistas y cineístas trabajaron para hacer realidad "la ley para el cine nacional" (s/a, 1957) (M.I.T, 1955, pp. 32 - 36). Desde estas coordenadas se consolidó el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, que puede considerarse un hito para la creación de redes referidas a las experiencias cinematográficas de índole educativa y que fue un encuentro decisivo para el



Tapa de Catálogo del *III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE* (Uruguay,1958).

cine independiente en la región, ya que generó un diálogo entre los asistentes y los considerados "maestros" del cine documental coo Arnee Suckdorff (Suecia) (Trelles, 1959), John Grierson (Reino Unido) y Simón Feldman (Argentina) quién brindó una conferencia "a propósito del cine independiente en Argentina y su *film El Negoción"*. (Catálogo III Festival SODRE, 1958).

En la presentación del Congreso se destaca la "necesidad de alternar con nuestros hermanos latinoamericanos, para conocer mejor el punto donde han llegado en su evolución cinematográfica, e informarles de nuestra realidad y actuales inquietudes." (Arteaga, 1958, p. 1). Este objetivo se cumplió dada que de esta red surgieron múltiples proyectos y cruces que hicieron que pasáramos "de un cine nacional a un cine continental" (Flores en Moguilansky y Molfetta, 2010, pp. 392-293).

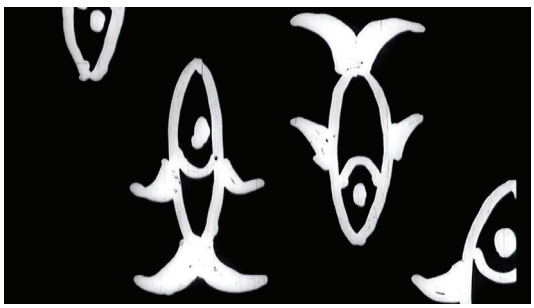
El listado de invitados latinoamericanos fue el siguiente: Argentina: Sres. Simón Feldman, V. Iturralde Rúa, Enrique Dawidowicz, Leopoldo Torre Nilsson, José Tepia, Cándido Moneo Sanz, Marcelo Simonetti, Rodolfo Kuhn, Alejandro Saderman, Alfredo D. Linares, Harold, C. Teijeiro, y Oscar R. Hansen, y Fernando Birri. Bolivia: Sr. Jorge Ruiz. Brasil: Sr. Nelson Pereira dos Santos. Chile: Sr. Patricio Kaulen. Perú: Arq. Manuel Chambi. Uruguay: Sres. Danilo Trelles, Juan Roca, Roberto Gardiol, Daniel Arijón y Edison García Maggi.

De este grupo tomaremos los que cuentan con los siguientes puntos en común: (a) haber trabajado anteriormente en algún tipo de práctica cinematográfica ligada a lo experimental, (b) haber sido promotores de cohesión de redes y, por último, (c) que estuviesen relacionados con la "vocación educativa" del cine. En este caso serían: Víctor Iturralde Rúa (Argentina) y Fernando Birri (Argentina), Danilo Trelles (Uruguay).[30]

Comenzaremos analizando a Víctor Iturralde Rúa, uno de los cineastas que según expresaron sus estudiantes abrazó el cine en su total dimensión. Tal como menciona Irene Blei (2004)

30 Si bien Nelson Pereira dos Santos (Brasil) estaría cerca de estos puntos no entra en la región estudiada en este trabajo. Interesa destacar que si bien sus películas estuvieron fuera de concurso, la visita a dicho congreso marcó su carrera (ver biografías) y la prensa destacó su trabajo. Acerca de *Rio, 40 graus* (Brasil, 1955) (fuera de concurso) dijo la crítica que "su construcción formal, basada en el fragmentarismo de la visión y en los desarrollos argumentales paralelos, puede tener un origen en el mismo antecedente literario pero deriva en la obra cinematográfica de Luciano Emmer, con la que este film tiene puntos de contacto." (Marcha, 1958, p. 16).

El amor por el cine, la pasión por el contacto con los jóvenes y ese terrible potencial creativo eran una verdadera caja de sorpresas de la cual nacieron tantos cuentos, películas y guiones. Siendo un romántico de aquellos -y resistente a los cambios en la tecnología-, desarrolló una verdadera cruzada llevando su propio proyector a cuestas muchas veces para que el material producido por artistas fuese visto en formato fílmico. Fue un pionero en la tarea de exhibir programas de cine y cine de animación, lo he visto convertir la sala del Cineclub en un barco pirata o poner a todos los chicos a soplar al mismo tiempo para probar cuánto aire cabe en los pulmones... En su rol de difusor cultural, el énfasis siempre estuvo puesto en enriquecer la experiencia de los asistentes con el permiso para derivar la actividad para el lado en que esta se encaminara.



Fotograma del film *Petrolita* (Argentina,circa 1957) de Víctor Iturralde Rúa.

Iturralde Rúa fue uno de los precursores en establecer diálogos y nexos con el sector artístico de la NFB, principalmente con Norman McLaren (Pinent en Lerner y Piazza, 2017). En el marco del tercer festival del SODRE presentó *Petrolita* (Argentina, 1957) un film de denuncia sobre la contaminación que ejerce la industria petrolera en el sur de Argentina. Pablo Marín, estudioso de la obra de Iturralde Rúa escribe sobre el mencionado film que este "ofrece una historia abreviada del petróleo, realizada en 35mm -cinemascope- es súbitamente tomada por asalto por una subjetividad caprichosa dispuesta a privilegiar la diversión a través de un punto de vista ágil e imprevisible" (2014, p. 17). Dicha obra se trata de un cortometraje experimental realizado con la técnica de intervención directa sobre el celuloide (cine sin cámara) donde se destaca la utilización de trazo blanco, grueso y viboreante, sobre el fondo negro de la cinta velada. En las narrativas cinematográficas contemporáneas el cine sin cámara es categorizado y nombrado, tanto por la industria como por el cine independiente, como animación. Esto hace que quede al margen de las genealogías del cine experimental (M. I. T, 1955). La animación era en ese entonces una técnica de bajo presupuesto, si bien estaba relacionada con la creación artística (dibujo y ritmo), fue integrada al campo de la propaganda y el entretenimiento. En este caso, tanto el cine sin cámara mencionado como "animación" o la animación experimental que en algunos casos fue tomada como "dibujo animado", hacen que se produzca una tensión de las coordenadas del cine experimental, es decir, se le resta potencia a una práctica a través de la cooptación de su concepto.

Desde la perspectiva latinoamericanista encontramos el trabajo de Fernando Birri, artista cuya mirada representa, desde la mirada deleuziana, la idea del cine como un TODO. Birri fue un artista multidisciplinario que abarcó su trabajo cinematográfico desde la experiencia pedagógica desarrollada fundamentalmente en el Instituto de Cinematografía (1956) de la Universidad Nacional Litoral de Santa Fé, Argentina y la Escuela Internacional de Cine y TV (1985) de San Antonio de los Baños, Cuba.

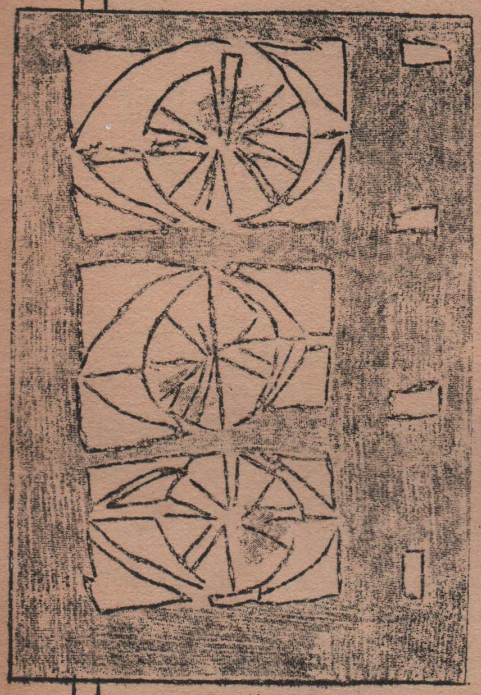
Uno de los *films* que representa el trabajo realizado en el Instituto de Cinematografía de Santa Fé es *Tire Dié* (Argentina, 1956 - 1958) ya que aquí Birri (en Colombres, 2012) afirma haber realizado, "la primera encuesta social que se filma en América Latina. (…) Se trata de un film colectivo, por plantearse como resultado de un trabajo en equipo, de un arduo trabajo comunitario que por primera vez intentábamos." (p. 190). Esta metodología de trabajo colectivo propone que el arte esté al servicio de un despertar social. O tal como se expresa en estas líneas: "indagar y analizar profundamente los problemas locales, y difundir las condiciones de (subdesarrollo de las mayorías populares" (Aimaretti, Bordigioni y Campo, 2008, p. 365).

Pero en este **film** se observa también la integración de las líneas que encarnan la subjetividad de Birri: "el retablillo de títeres representado en la ventanilla del tren, la declamación teatral de los textos debido al audio original estropeado[31], el cómo contar una historia, el retrato afectivo realizado desde lo colectivo y la integración de las partes a través de la propuesta educativa (De Peña, 2018). "Tire Dié" tiene entonces múltiples lecturas y dos vertientes creativas, una es la referida a sus cualidades en sí misma y la otra se debe a su método de realización, por lo que implica lo colectivo donde se "trabaja con un equipo técnico amplio constituido en una democracia en la que todas las aportaciones eran consideradas." (Gutiérrez, 2018).

Fernando Birri egresó del Centro Experimental de Cinematografía (Roma, Italia) en 1953. Si bien se sentía cercano al neorrealismo italiano su compromiso con lo que se vivía en América Latina hizo que su práctica artística sea singular en este contexto. La más conocida fue la del fotodocumentalismo. Se trata de un registro de distintas escenas de la realidad social que trabajan a modo de ensayo visual a menudo realizado de forma colectiva. Esto implica un involucramiento con el contexto a través de la percepción corporal y el retrato visual que, aun si el proyecto no se llegara a concretar desde lo cinemato-

31 "Para el sonido se introdujo un *over-sound*: había varias alternativas (subtitulado o doblaje) y al final decidimos que lo mejor era el over-sound. (…) Quedó una especie de textura sonora para que el público tuviera por lo menos la posibilidad, si no de entender, por lo menos de escuchar el carácter de la voz" (Birri en Colombres, 2012, pp. 190 - 191).

III
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL . -



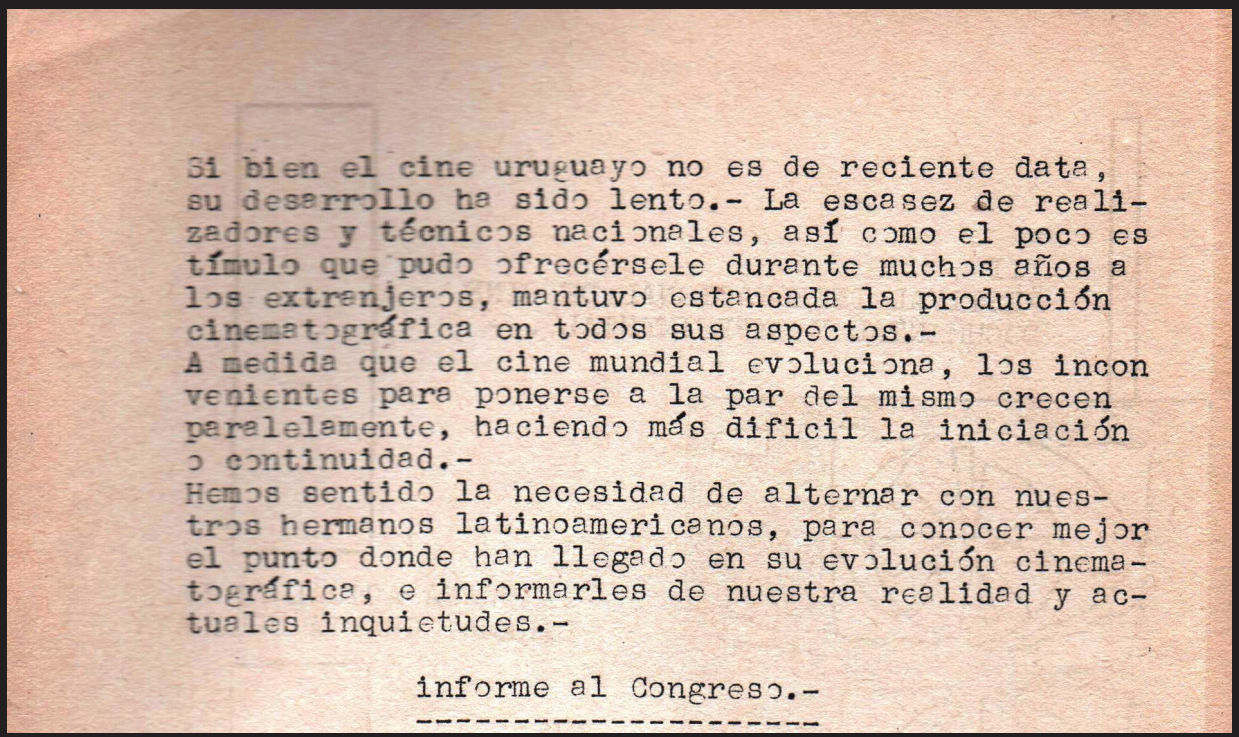
PANORAMA ACTUAL DE LA CINEMATOGRAFIA URUGUAYA

informe al congreso . -

I
CONGRESO LATINOAMERICANO DE
CINEISTAS INDEPENDIENTES .-

montevideo - mayo de 1958 -

Escaneo del prototipo en mimeógrafo sobre las conclusiones del Congreso (SODRE,Uruguay.1958). Imagen perteneciente al Archivo Arteaga-García Millán.



Si bien el cine uruguayo no es de reciente data, su desarrollo ha sido lento.- La escasez de realizadores y técnicos nacionales, así como el poco estímulo que pudo ofrecérsele durante muchos años a los extranjeros, mantuvo estancada la producción cinematográfica en todos sus aspectos.-
A medida que el cine mundial evoluciona, los inconvenientes para ponerse a la par del mismo crecen paralelamente, haciendo más dificil la iniciación o continuidad.-
Hemos sentido la necesidad de alternar con nuestros hermanos latinoamericanos, para conocer mejor el punto donde han llegado en su evolución cinematográfica, e informarles de nuestra realidad y actuales inquietudes.-

informe al Congreso.-
---

gráfico quedaba el registro del proceso lo cual tiene valor artístico en sí mismo. En oportunidad de su visita a Montevideo para asistir al Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, Birri hizo una exposición de su método del cual Grierson opinó que "vuestra exposición es un espléndido ejemplo de método de enseñanza y el primero que he visto que contribuya tan simplemente y tan bien al aprendizaje de cómo hacer un film. Ustedes van a la raíz de la materia captando imágenes esenciales y forzándolas por medio de los epígrafes a entregar su contenido" (Grierson en Birri, 2008, p. 14).

Respecto a otros invitados latinoamericanos importantes para esta investigación citaremos a Simón Feldman (Argentina), Rodolfo Kuhn (Argentina), Leopoldo Torres Nilson (Argentina), Jorge Ruiz (Bolivia) y Patricio Kaulen (Chile), algunos de ellos citados a lo largo de este libro.

1.1 Triangulación para el cine experimental en Chile (1956-1959)

Las propuestas en torno a constelar un cine nacional "al margen del cine comercial" fueron un propósito en la cinematografía de la región estudiada (Catálogo III Festival SODRE, 1957). Para llevar a cabo este propósito se contó con las redes creadas desde la intelectualidad orgánica, aunque (debido a los regímenes de represión que hicieron que la documentación sea dispersa),[32] existen datos puntuales que permiten afirmar lo dicho. Un ejemplo de ello se da en relación a los puentes entre Uruguay y Chile, aquí se unen dos puntas del hilado de esta red trazada en concreto por Trelles y Pablo Neruda (que se concreta con la visita de Grierson a Santiago de Chile, 1958). A nivel de territorialidad del campo del cine ya se estaba trabajando para generar un cine nacional entre el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955-1965) y el Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957-1973).

32 "Estuve aquí en el año 2000 y me encontré en seguida con un problema de fuentes. En ese momento ciertas fuentes no estaban disponibles en la Biblioteca Nacional. Aparecían en los catálogos, pero la biblioteca estaba entonces en una situación calamitosa. No podía, por ejemplo, consultarse la colección de El Popular; distintas colecciones no eran accesibles. Confirmé que, debido a los avatares de la dictadura, muchos miembros del Partido Comunista del Uruguay habían destruido, en un momento u otro, parte de la documentación que poseían para no comprometer ni comprometerse. Otras cosas se habían extraviado. Había mucha discontinuidad en los documentos que se podían consultar. (…) Pero no voy a describir todos los avatares de mi investigación. Solo decir que la falta de documentación, las dificultades de acceso que encontré en el año 2000, el hecho de que fui descubriendo que, como sospechaba, los archivos de la dictadura no estaban disponibles (recién ahora algunos colegas están). La historia no es lo que sucedió, porque nadie puede pretender que sabe lo que sucedió. La historia es un intento de aproximación y de dar sentido, explicación, a cosas que sucedieron." Conferencia de Gerardo Leibner en Fundación Rodney Arismendi (3/7/2015).

Alicia Vega relata que Danilo Trelles fue invitado por distintas universidades chilenas para la difusión del cine-arte. En concreto menciona la visita en el verano del '58 a la Universidad de Concepción cuando ella misma lo acompañó a mostrar una serie de 30 películas que iban desde obras históricas hasta films caseros "encontrados en diversos poblados, muchos de ellos eran mudos y no tenían subtitulado"[33]. En ese mismo viaje fue invitado al departamento educativo de Rafael Sánchez para exhibirlas en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, la proyección fue realizada en un colegio privado que tenía las condiciones para la proyección. Por otra parte, tuvieron una reunión cordial que comienza la generación de redes entre Rafael Sánchez, Patricio Kaulen, Jorge Di Lauro, Trelles y la propia Vega, entre otros. Luego, fue invitado por la Universidad de Valparaíso donde fue exhibida esta misma muestra. Comienza así un intenso intercambio que sigue a través de los cruces con el festival del SODRE[34].

Sergio Bravo Ramos, es considerado un pilar para esta investigación debido a su trabajo como cineasta y también como agente multiplicador a través del Centro Cine Experimental. Bravo Ramos también estuvo relacionado con el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, allí realizó parte de su formación como cineasta. Paralelamente participó en la fundación del Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile (1955) y comenzó a gestar el Centro de Cine Experimental (circa 1956). Según Bravo Ramos la gestación de este Centro se dio a partir de un proceso personal desde el que "proponía pasar de la discusión a la realización"[35]. Estudió detalladamente el panorama y comenzó a realizar un tipo de películas que se proponen como alternativas a las coordenadas hegemónicas. Dice Bravo Ramos:

> Durante 1956, se me ocurrió hacer algunas filmaciones con mis amigos cine-clubistas Enrique Rodríguez y Daniel Urria, sobre un asunto simple: el disparo cotidiano del Cañonazo de las doce desde la cumbre del cerro Huelén…Invité al Cine-Club a participar en mi experimento y en respuesta, el Presidente de la entidad llamó a reunión extraordinaria para proponer mi expulsión, que fue aprobada argumentando que los estatutos no permitían la práctica fílmica, permitiendo sólo ver películas, para aprender a hacer cine!…La folklórica anécdota acentuó en mí la necesidad de constituir un grupo independiente que pusiera en práctica la poética que pretendía experimentar… Obviamente continué filmando aunque cambié el sujeto; alguien me

33 Comunicación personal con Alicia Vega (Santiago de Chile, 2017).

34 Comunicación personal con Alicia Vega (Santiago de Chile, 2017).

35 Comunicación epistolar con Sergio Bravo Ramos (Valparaíso, 2015)

> había hablado de Alfredo Manzano, 'Manzanito'; había conocido a Sonia Salgado, mi colaboradora desde entonces y hasta siempre… y comenzamos las filmaciones para el documental. (Bravo Ramos en Salinas y Stange, 2009, pp. 33 - 34).

Tomando estas líneas proponemos analizar cómo la "rotación" de la episteme experimental que pasa de ser una práctica poética a lo que luego se propone como una autoafirmación expresiva (lo documental). Respecto al Centro Cine Experimental se trata de un espacio que se refunda en varias ocasiones y sus concepciones se prestan a confusión de los estudiosos esquematizados en el deber de nominar. Bravo Ramos lo describe como procesos:

> A fines de 1957, pude montar una precaria instalación de trabajo en las bodegas de CINEP, una productora perteneciente a Fernando Balmaceda y Armando Parot, donde por esos días, trabajaba como fotógrafo de documentales…En ese ámbito fue naciendo el Centro: surgió un grupo de amigos y colaboradores entusiastas: la escritora Teresa Hamel, las estudiantes Rocío Rovira, Paulina Brugnoli… Emilio Vicens que llegó con varias bobinas filmadas durante su viaje a la Antártica en el Año Geofísico Internacional (1956)… el escritor Sergio Ampuero, el músico Fernando García, el poeta Fernando Pezoa… Algunos miembros del Cine-Club universitario del que yo había sido expulsado a fines de 1956 por haberme atrevido a iniciar filmaciones al margen de los estatutos… También el fotógrafo Enrique Rodríguez y Daniel Urria, que fue el principal ejecutor en los trabajos de restauración de El Húsar de la Muerte… Incluso Pedro Chaskel que era Director de ese Cine-Club (op.cit., 2009, p. 37).

Las narrativas historiográficas no mencionan la participación de mujeres en el momento fundacional del C.C.E., sin embargo en este texto llano que surge de la memoria de Bravo Ramos nombra a cuatro mujeres: Sonia Salgado (a quien menciona como asistente pero no se sabe hasta dónde incide este rol), Teresa Hamel (escritora), Paulina Brugnoli, (artista y cineasta) y Rocío Rovira (actriz).

En el momento que Grierson llegó a Santiago el cine chileno ya estaba puesto a rodar con un rumbo propio. Es decir, se sabía hacia dónde se quería ir. Sin embargo, la autoridad que imponía Grierson hizo que algo se moviera a favor del grupo.

> Su entusiasmo fue tal que ese mismo día nos recomendó al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile… Después de una antesala de varios meses y previa intervención de Pablo Neruda en persona, fuimos recibidos por el Secretario General [Álvaro Bunster], quien formalizó la ayuda de la Universidad al trabajo del Centro de Cine Experimental con el préstamo de una pieza de 16 metros cuadrados, ubicada en el Departamento de Foto Cinematografía (op.cit. p. 35).

La posible influencia de Grierson en la concreción de los planes se ha repetido tanto que trajo ciertos mitos que luego se reflejan en la historiografía pero muchos agentes del campo se preguntan si fue tan influyente su presencia allí. Sumado a lo que escriben Salinas y Stange acerca del propósito de las universidades:

> "la incorporación de centros de producción cinematográfica en las universidades responde a un proceso continuo que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, va abriendo las puertas de la universidad a las preocupaciones sociales, culturales y políticas contingentes." (Salinas y Stange, 2009, p. 28).

Es entonces que se da una segunda etapa para el grupo llamada *Cine Experimental de la Universidad de Chile*. A pesar de contar con el apoyo de la Secretaría General de la Universidad esta no era parte orgánica de la misma. Es en 1961 cuando se establece el estatuto para el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Acerca de las razones para que se le llamara cine experimental desde el comienzo hasta su clausura, Pedro Chaskel -prolífico cineasta y activista cultural que acompañó las distintas etapas del C.C.E.- afirma que "el nombre experimental se debe a que en Chile había un Teatro Experimental de la Universidad de Chile que tenía cierta monumentalidad debido a la calidad con la que trabajaban. Era una forma de estar mirando hacia ese gran trabajo que se estaba realizando allí". [36]

Otras fuentes afirman que el nombre intentaba marcar la diferencia con lo ya existente (Román en Salinas y Stange, 2008). Tanto los entrevistados como las textualidades señalan que si bien el término experimental estuvo siempre presente, el interés discursivo estaba puesto en lo documental (lo que Bravo Ramos proponía como asumir la propia mirada) y la experimentalidad era algo así como una búsqueda estético-técnica.

36 Comunicación personal con Pedro Chaskel, Santiago de Chile, Octubre 2017.

Puesto en valor a través de las obras realizadas se analizará la película *Mimbre* (Bravo Ramos, 1957) como una fuente para dar cuenta de los discursos estéticos que rodeaban a las prácticas experimentales. Se trata de una obra donde Bravo Ramos explaya su "sensibilidad plástica extraordinaria"[37] y ese rastro se deja ver en los destellos del movimiento del mimbre, los detalles radicales de las manos de Manzanito y las texturas que parecen rayar la pantalla. Otros estudiosos han encontrado en esta película cierta resonancia con la fotogenia de Epstein o Man Ray (Aravena y Pintos, 2018). En la película aparece el nombre de Bravo Ramos y seguidamente el de Violeta Parra, con el mismo destaque que el director. Esto señala la importancia que en ese momento se le daba a la performatividad sonora, lo que Ignacio Ramos señala como "música incidental" (2017)[38]. Consultado por este punto Bravo Ramos envía una carta de donde se extrae este fragmento:

> Los temas musicales son el fruto emocional del transparente goce estético al visionar el trabajo de Alfredo Manzano, sin atenerse a alguna motivación argumental; como no fuera el hecho de que Violeta estuvo presente una vez que veía las imágenes acompañadas solo por el ruido del aparato proyector; y una segunda vez, mientras analizaba las imágenes y escuchaba fragmentos de música de Bach de la guitarra de A. Segovia…(…) Sin hablarnos, y menos comentar las imágenes, repetía yo la proyección y Violeta ensayaba variaciones… Un problema que tuve durante el montaje audiovisual en los Laboratorios argentinos, fue que para cada una de las fases del trabajo en el mimbre, Violeta había compuesto variadas propuestas y todas muy valiosas; tanto que aún conservo por allí un semillero, y a veces he pensado que así como desde imágenes mudas se hizo esa música, quedaría el desafío de crear tiempos visuales en base a esas músicas…La creatividad musical de Violeta era inagotable! (noviembre, 2017).

Desde la enunciación de estas prácticas cinematográficas es que se fue generando la tensión entre la episteme experimental, como representación de una expresión que dejaba al margen la denuncia y lo documental, como narración de las urgencias sociales. Tal como ya hemos mencionado en el Capítulo III, la crítica cinematográfica fue una de las encargadas de poner hincapié en esta tensión.

A medida que se afirman las bases para la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano se labra la idea de lo "documental" como un discurso de valor político (y laboral) y lo experimental se mantiene

37 Comunicación personal Pedro Chaskel (Santiago de Chile, 2017).

38 Comunicación personal con Ignacio Ramos (Santiago de Chile, 2017)

como posibilidad de investigación propia de la realización ("experimentación"). Si bien las bases conceptuales para la creación del N. C. L. fueron constituidas durante los festivales de Viña del Mar, ya se estaban gestando desde el Primer Congreso de Cineístas Latinoamericanos del SODRE (1958) (Pereira Dos Santos en Paranaguá, 2003).

1.2 Poéticas cinematográficas y corporalidades expandidas (1963-1967)

La influencia del diseño cultural de la revolución cubana fue fundamental en la conceptualización de las redes para el fortalecimiento del cine latinoamericano (Kabous, 2009). En esta influencia es que se une Joris Ivens al relato de la constitución del campo. Las siguientes cuestiones contribuyen a caracterizar el hilado que trazó la intelectualidad orgánica para la generación de un cine fundacional como aporte a la narración del estado-nación (en este caso desde un discurso al margen de lo que se consideraba imperialista) y la interpelación del aporte del cineasta desde la mirada decolonial a los postulados de Ivens. Tomaremos para este análisis el estudio realizado por Tiziana Panizza, además de las entrevistas a Pedro Chaskel e Ignacio Aliaga.

Según Panizza "era 1961, y con el mundo como expectante testigo, toda Cuba se convertía en revolución. Ese año el senador socialista Salvador Allende se encontraba de visita en la isla. (…) Ivens y Allende se reconocieron en vidas laborales dedicadas al cambio social, como el que comenzaba a suceder en la isla caribeña" (2010, p. 14). De este encuentro surge la invitación de Allende y la aceptación de Ivens que llegaría a Santiago en abril de 1962 a través de la gestión de Álvaro Bunster de Universidad de Chile.

1.3 *…A Valparaíso* (Ivens, 1963), las poéticas de lo real

A través de los enlaces de los agentes de la intelectualidad orgánica se compone la propuesta de la realización cinematográfica de Ivens que involucró a la comunidad del cine independiente chileno. Destacamos dos conceptos. El primero supone la reflexión sobre la enunciación de *lo real* como episteme poética, lo que permite abrir las afirmaciones sobre el sostén de filmar lo real como un postulado de posicionamiento en el campo que, aunque revolucionario, continúa siendo verticalista ya que presupone un individuo que sabe interpretar y contar lo real de acuerdo a los cánones convencionales. El segundo, tiene que ver con la posibilidad de hacer cine y a la vez "educar" durante el proceso de realización.

Según Chaskel (2017) los cineastas del Cine Experimental de la Universidad de Chile vieron una oportunidad que causó fascinación por aprender y crecer en todos los sentidos. Además de ofrecer un seminario y dar generosas devoluciones, tenía la idea de realizar una película-seminario y propuso esta idea al citado grupo. Los relatos sobre la empatía inmediata de Ivens con Valparaíso es relatada por varios autores como Olalla que afirma que "Ivens se enamoró de Valparaíso porque lo invitó a comer Neruda, entonces él fue un día domingo al puerto y quedó encantado. (…) entonces dijo, yo voy a ir a París y voy a contactar una productora francesa para hacerlo en co-producción, para que tenga proyección mundial" (Olalla en Panizza, 2010, p. 22).

Fotografía de Joris Ivens tomando una foto desde la escalera acompañado de Sergio Bravo y Georges Strouvé ©

Esta idea se comienza a concretar desde la coproducción francesa entre Argos Films y la Universidad de Chile. El proceso de realización de la película envuelve cual remolino tanto a los ciudadanos de Valparaíso como a la comunidad de cineastas y artistas que cooperan con el proyecto. También se presentaron sus películas para un público extenso. Raúl Ruiz señala que fue el primer cineasta que aceptó analizar su obra en detalle. Los relatos referidos a Ivens siempre están cargados de afectividad. Sobre sus largas caminatas en el trabajo de preproducción se decía que "el cineasta es como un espejo que todo lo observa y todo lo absorbe". Eso registraba en sus notas y sus retinas, "simultaneidad, laberinto, cacofonía visual, caleidoscópico, anarquía, ordinario-extraordinario, coincidencia, extraño, hermoso, loco, el viento reina" (Ivens en Panizza, 2010, p. 96).

La metodología de investigación planteada por Ivens, y cineastas de la corriente documentalista, como "observación creativa" parece haberse transformado en este caso en una usina creativa envolvente, de carácter experimental, colectivo y comunitario que dejó huellas afectivas en la ciudad y saberes para el cine chileno.

Fotografía de Joris Iven trabajando con su camarógrafo en un bar de Valparaíso©.

En este hilado, al igual que en otras ocasiones, el peso de la intelectualidad orgánica influyó en la concreción de planes. De *…A Valparaíso* surgen otras pequeñas piezas, como por ejemplo *El pequeño circo* (1963) realizado en base a tomas aparentemente inutilizables pero que tenían una fuerte expresividad, así como también dibujos, apuntes y esquemas que son en sí mismos obras. A este rulo energético se une en una tercera etapa Chris Marker en este caso para poner su impronta personal ligada a la textualidad que complementa el trabajo de Ivens.

Respecto a esta visión postcolonialista en la cual Ivens se apoyaba, se da una paradoja que es la repercusión del *film* en Francia y la demora del estreno en Chile lo que genera fricción con la comunidad cinematográfica local. En relación a esto hay dos ejes que se reiteran: la dificultad de pensar la idea de documentar sin exotizar al sujeto y el cuidado del campo relacional generado a través del trabajo colectivo.

> Yo creo que "…A Valparaíso" es un filme falso, intemporal, pintoresquista (…) yo siento que la película, a pesar de que Ivens es un humanista, un hombre de izquierda, está hecha con la visión de un europeo (Bravo en Panizza, 2010, p. 87).

Según Ignacio Aliaga, la relación de Ivens con la comunidad chilena persistió y se afirmó a través de otros corredores culturales en la región, sobre todo, luego de la gestación de colectivos relacionados con el Nuevo Cine Latinoamericano. Aun así cuestiona el empoderamiento que la narrativa historiográfica le otorgó a los intercambios con Ivens[39].

Respecto a esta visión poscolonialista en la cual Ivens se apoyaba, se da una paradoja que es la repercusión del film en Francia y la demora del estreno en Chile lo que genera fricción con la comunidad cinematográfica local. En relación a esto hay dos ejes que se reiteran: la dificultad de pensar la idea de documentar sin exotizar al sujeto y el cuidado del campo relacional generado a través del trabajo colectivo.

2 El cine experimental en el campo de la educación artística

Uno de los casos de educación artística que incluyó al cine como un campo de estudio fue el Instituto Torcuato Di Tella, considerado el epicentro de la vanguardia artística del '60 en Buenos Aires. Esta fue una de las instituciones que le dio importancia desde sus comienzos a las diferentes lecturas del cine experimental. Cinco años después de su creación se funda el Centro de Experimentación Audiovisual (1963) que es uno de las experiencias más avanzadas en lo que cruces de prácticas artísticas se refiere. Una de la muestra que refleja esta perspectiva es *Cine Corto Argentino 1958/1964* (1964), co-realizada con la Cinemateca Argentina, un panorama de lo que podía ser presentado como cine experimental hasta ese entonces (Windhausen, 2015). De este contexto destacamos a la artista Marta Minujín cuya obra aborda las cualidades cinemáticas, además de dos artistas relacionadas con el cine como Margarita Paksa (Argentina, 1936) en su caso involucrada con el arte conceptual y Lea Lublin (Polonia, 1929 - Francia, 1999) que se establece luego como referente del arte feminista.

39 Comunicación personal con Ignacio Aliaga (Santiago de Chile, 2015).

Otro caso es el de Narcisa Hirsch quien comienza estudiando pintura y escultura, realiza instalaciones y luego atraviesa por el arte de acción para dedicarse de lleno al cine experimental desde la perspectiva del *underground*. Su obra encarna la permeabilidad plástica, su innegable punto de partida y se ha convertido, con mérito, en el ícono del cine experimental rioplatense. La cualidad poética de sus imágenes hace que se desborden a sí mismas, su obra se torna escurridiza a las definiciones; como dice Rubén Guzmán "existe en todos los casos una indivisibilidad de la producción artística, en este caso cinematográfica, con el "ser" que la origina" (Guzmán, 2005, p. 16). La indivisibilidad arte/vida es omnipresente sobre todo de pregnancias afectivas; en este prisma está también la representación de lo intacto, la poética introspectiva, lo hipnótico, el erotismo y su espiritualidad latente. La noción de campo convive con el concepto de arte del Fluxus, donde no existen definiciones para las prácticas sino que hay una obra que excede al soporte que la constituye.

Tomaremos como caso para el desarrollo de este apartado al *film Marabunta* (Buenos Aires, 1967). Una obra realizada en colectivo entre Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Walter Mejía y Raymundo Gleyzer. Se trata de un film que retrata un happening donde se buscó denunciar el momento acuciante que se vivía:

> El espectáculo transmite la violencia de una situación depredadora, en la que el público es asimilado a insectos. Grotesca, violenta, la performance contiene un poderoso componente crítico: señoras y señores bien vestidos se abalanzan sobre la comida o arrojan panes hacia el balcón desde el que una parte de la audiencia mira el espectáculo y saca fotos. Detrás de la cámara, seguramente Gleyzer se deleitaba frente a estas muestras de decadencia burguesa. También Narcisa Hirsch, que dejó todos estos planos en la edición final del *film*. (Giunta, 2014).

El potente trabajo de Gleyzer en el *film Marabunta* corrobora que el registro de lo urgente. que se propone desde el cine militante, utiliza la misma enunciación subversiva que se promueve desde lo experimental. No obstante, en la década del '60 se generaron una serie de posicionamientos discursivos que segregaron al cine experimental de lo que era considerado como un cine comprometido con el contexto socio-político que se vivía en la región.

El cine militante y el cine experimental aspiraban a una transformación del mundo. No actuaban juntos, pero tampoco estaban completamente separados. Los lenguajes cinematográficos del cine experimental

y del cine político compartían estrategias (el collage, el montaje). En el cine, como en las artes visuales, la separación entre la vanguardia política y la vanguardia artística es un proceso que toma clara visibilidad después del '68. (*idem*).

Desde la realización de *Marabunta* comienza el trabajo en colectivo con Marie Louise Alemann con quien compartía el objetivo de realizar cine experimental y juntas crearon el Grupo de Cine Experimental Argentino. Marie Louise Alemann constituye otro ejemplo de la imposibilidad clasificatoria de la obra de una artista ya que se sitúa también en las reverberaciones del concepto *Arte=Vida* planteado por el Fluxus.

El mundo es un espejo en el cual cada humano se ve sólo a sí mismo, porque de la realidad él filtra sólo aquello con lo cual tiene afinidad. Siempre he pensado que el mundo exterior no existe y yo tengo que investigar hacia adentro… (Alemann en Sanz Palacios, 2012).

Alemann se destacó por introducir la pregnancia de la corporalidad en el cine. Esta percepción tiene que ver con un todo donde se integra lo escénico desde un abordaje espiritual (danza *Butoh*), lo cinematográfico y las visiones de sí misma y de otros mundos.

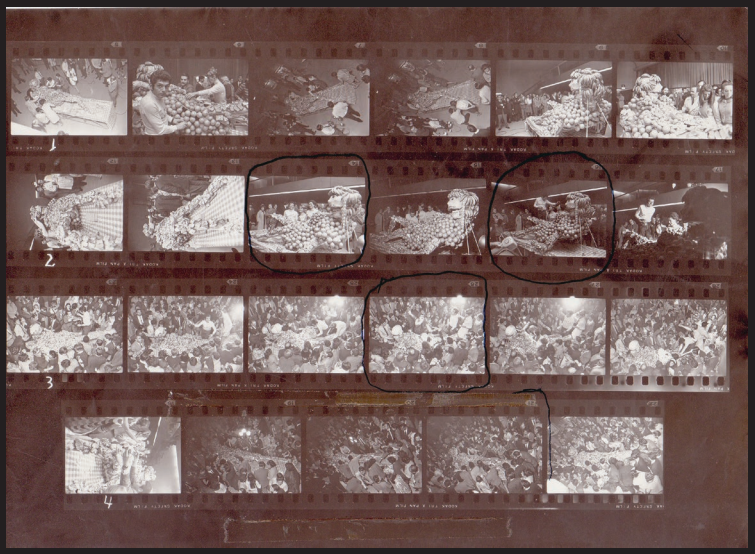
> El tipo de cine que yo hago no se puede estudiar, se aprende haciéndolo. La intención es mostrar imágenes interiores propias y esperar que tengan algo en común con las de otras personas. Hay que lograr la síntesis de algo que todo el mundo siente y volcarlo en una imagen. Es un proceso de aprendizaje. (Alemann en Windhausen, 2015).

Posteriormente, se conformó un grupo de cineastas experimentales que trabajó de manera colaborativa en el Instituto Goethe de Buenos Aires. Fueron parte de este grupo: Claudio Caldini, J. J. Mugni, Jorge Honik, Horacio Vallereggio, entre otros. En esta etapa la figura de Marie Louise cobra importancia debido a su rol de difusora e interlocutora del nuevo cine alemán y del cine experimental en otras ciudades de América Latina. Sus talleres formaron artistas aún hoy destacados en la temática del cine experimental, sobre todo en Uruguay (Montevideo y Punta del Este) y Paraguay (Asunción).

El cine militante y el cine experimental aspiraban a una transformación del mundo. No actuaban juntos, pero tampoco estaban completamente separados. Los lenguajes cinematográficos del cine experimental y del cine político compartían estrategias (el collage, el montaje). En el cine, como en las artes visuales, la separación entre la vanguardia política y la vanguardia artística es un proceso que toma clara visibilidad después del '68.

(Giunta,2014)

Imágenes de la filmación de *Marabunta* (Argentina,1967) de Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Walter Mejía y Raymundo Gleyzer.



3 Corporalidad y resistencia

La danza fue otra práctica artística que tendió puentes para el cine experimental de la década del ‘60. La necesidad de formación especializada invitaba a realizar pasantías de estudio en lo que en esa época eran dos ciudades vibrátiles como Nueva York y París. En Nueva York se destaca la influencia de Yvonne Rainer, Merce Cunningham, John Cage y en París de Alexander Jodorowsky. De acuerdo con estos cruces surgen dos figuras que son de interés para este trabajo: Graciela Figueroa y Teresa Trujillo, ambas uruguayas. Sus trabajos, si bien no son estrictamente cinematográficos, han soslayado el cine experimental. En el caso de Teresa Trujillo, artista que linda las poéticas del conceptualismo, pionera del happening y la *performance* en Uruguay, eutonista, coreógrafa y bailarina (Pérez, 2019, pp. 143-157), tomaremos las obras *Improvisación I y II* (París-Montevideo, 1964) por considerarlas unas de las primeras expresiones de lo que la artista llamaba Cine-Danza.

El mundo es un espejo en el cual cada humano se ve sólo a sí mismo, porque de la realidad él filtra sólo aquello con lo cual tiene afinidad. Siempre he pensado que el mundo exterior no existe y yo tengo que investigar hacia adentro, dentro mío

Marie Louise Alemann en diálogo con Constanza Sanz (2012).

Viviendo en París, realizó junto a Mario Handler los *films* antes mencionados (París, 1964) sobre los cuales escribe lo siguiente:

> Buscaba investigar cómo una cámara de cine -la de Mario Handler- registraba una danza experimental, en la que la bailarina era el móvil pero no el motivo. El cuerpo enfundado de pies a cabeza en una malla negra, se movía dentro de una tela elástica blanca manchada de negro. Mario y yo buscábamos un encuentro sensible de ambas experiencias. Improvisábamos sobre unas notas musicales muy dispersas. El sonido de la cámara que registraba mis movimientos estimulaba esta improvisación (Trujillo, 2011, p. 76).

Estas películas figuran a nombre de quien las filma, Mario Handler. Este es un caso donde un filme experimental[40] se podría enunciar como una obra de cine directo, ya que Handler, cámara en mano, capta un momento de lo real: una improvisación (“una cosa”) lo que presupone una forma de perceptividad corporal influenciada por las técnicas que devienen de la danza.

40 *Improvisación I y II* es mencionado en algunos libros como *Estudió-Danza y Cine I y II* (Alfaro, 1970, p. 94).

Tal como dice Handler sobre la "teoría de la cámara actuante", "la cámara como un actor que dirige desde la cámara porque entiende todo lo que pasa" (Handler en Concari, 2012, p. 32). Esto alienta la afirmación de que el cine es un campo permeable donde confluyen todas las prácticas artísticas y las categorizaciones fueron creadas solo en pos de configurar un discurso.

En conclusión, los caminos que las coordenadas para la constitución del cine experimental en Argentina, Chile y Uruguay se establecieron a partir del diálogo con artistas de todo el mundo. Esto no quiere decir necesariamente que haya sido influenciado por los mismos sino que se dio un intercambio que buscó fortalecer el cine independiente en la región utilizando como medio para ello lo que, desde el discurso fundacional del estado-nación, se consideraba como la "vocación educativa del cine".

Bibliografía

Aimaretti, M. & Bordigoni, L. & Campo, J. (2009). *La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*. Madrid: Nueva Librería.

Alfaro, H. (1970). *Ver para creer.* Montevideo: Biblioteca Marcha.

Aravena, C. & Pinto, I. (2018). *Visiones Laterales: Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Manantial.

Blei, I. (2014). *Canadá cuadro a cuadro: animadores y animadoras del National Film Board*. Buenos Aires: Wolkowicz.

Birri, F. & Giménez, M. & Barriera, D. (2008). *La escuela documental de Santa Fe* (Vol. 2). Buenos Aires: Prohistoria Ediciones.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.* Ciudad de México: Paidós.

Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad.* Madrid: Síntesis.

Colombres, A. (2013). *La descolonización de la mirada: una introducción a la antropología visual.* La Habana: ICAIC.

Derrida, J. (1975). *La diseminación* (Vol. 5). Madrid: Fundamentos.

Derrida, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Feldman, S. (1990). *La generación del sesenta*. Buenos Aires: Legasa.

Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Giunta, A. (2014). *Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

Lerner, J., & Piazza, L. (Eds.) (2017). *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina*. Los Ángeles: University of California Press.

Ministerio de Industrias y Trabajo (1956). Cine en el Uruguay. Montevideo: Florensa & Lafon.

Panizza, T. (2011). *Joris Ivens en Chile: El documental entre la poesía y la crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Paranaguá, P. (comp.) (2003). *Cine documental en América Latina.* Madrid: Cátedra.

Pérez Buchelli, E. (2019) *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta.* Montevideo: Yaugurú.

Salinas, C. y Stange, H. (2008) *Historia analítica del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973.* Santiago de Chile: UqBar.

Trujillo, T. (2011) *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*. Montevideo: Trilce.

Artículos y notas de prensa

Blei, I. (20 febrero, 2004) *Víctor, el maestro*. Fotograma. Recuperado de: http://fotograma.com/notas/actualidad/3432.shtml

Cangi, A. (2011). Ver construirse el mundo. Notas sobre cine experimental argentino. *Hambre [H] espacio cine experimental*.

Gutiérrez, J. (4 Enero, 2018). Fernando Birri o el cine latinoamericano como arma de liberación. *Resumenlatinamericano*. Recuperado de: http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/01/04/fernando-birri-o-el-cine-latinoamericano-como-arma-de-liberacion/

Kabous, M. (2009). "El ICAIC presenta…" 1959-2009: Medio siglo de cine revolucionario en Cuba. *Cinémas d' Amérique Latine* (17), 152-158.

Marín, P. (2014). Investigadores de la forma. El cine de Víctor Iturralde y Luis Bras. *Hambre [H] espacio cine experimental*.

S.O.D.R.E. (1958). Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes. *SODRE* (6), 70-73.

Trelles, D. (1956). Proyecto de creación de un centro sudamericano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte. *Revista SODRE* (3), 80-84.

Trelles, D. (1999). El cine latinoamericano en la batalla por la cultura. Cinemas d' Amerique Latine (7), 161-165.

Catálogos

Guzmán, R. (2005). *Cine experimental argentino: un cine subversivo*. Festival de Macadamia. Buenos Aires: Agenda.

Windhausen, F. (2015). *Un lenguaje desconocido (algunas de las tantas*

declaraciones de Marie Louise Alemann, una cineasta que no hablaba mucho. La Plata: Semana V del Film experimental de La Plata.

Filmografía

Alemann, M & Hirsch, N. & Gleyzer, R. (1967). *Marabunta*, Argentina. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Pl36XQKM6dk

Feldman, S. (1959). *El Negoción*. Argentina: Luis Giudice. Recuperado de:https://www.youtube.com/watch?v=U-_WtuWt958

Handler, M. & Trujillo, T. (1964). *Improvisación II*. Francia. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Ejr5wSXzgOU

Ivens, J. (1964). *…A Valparaíso*. Chile/Francia: Argos Film / Cine Experimental de la Universidad de Chile. Recuperado de: http://cinechile.cl/pelicula/a-valparaiso/

Lambart, E. (1949-1980). Filmografía completa. Canadá: National Film Board. Recuperado de: https://www.nfb.ca/directors/evelyn-lambart/

McLaren, N. (1942-1983). *Films completes*. Canadá: National Film Board Recuperado de: https://www.nfb.ca/directors/norman-mclaren/

Sanz Palacios, C. (2012). *Butoh*. Argentina: Constanza Sanz Palacios Films. Recuperado de: https://memoriadocumental.blogspot.com/2014/01/butoh.html

Conferencias

De Peña, F. (2018). Ojos y Orejas: Colaboración y diálogo en la obra de Fernando Birri. *MVD Cine Experimental II*. Centro Cultural de España en Montevideo, Uruguay.

Capítulo V

Desde el cine al margen

Conclusiones y anexos

Sobre afectos y autorías distorsionadas

Elipsis sobre estrategias narrativas

Transversalidades

Invisibilidades explícitas

Biografías

Listado de films experimentales que participaron en los festivales del SODRE (1954-1958)

Bibliografía

Como consecuencia del análisis realizado presentamos un manojo de conclusiones a las que arribamos a través del análisis genealógico de las problemáticas y derivas acontecidas en el campo del cine en Uruguay, Argentina y Chile (1954-1958) (1961-1967).

Dado que las narrativas institucionales e historiográficas fueron concebidas desde el falogocentrismo, la mayoría de las cronologías sobre el tema se han centrado en un criterio nominal. Es decir, los estudios que se han encontrado para realizar este análisis se han basado en listados donde prima el nombre propio, sin tener en cuenta, que en el campo de las artes visuales, escénicas y la literatura, existió una vasta tradición de utilizar apodos como forma de transgredir la identidad (incluso de género)[41].

De aquí se desprenden las siguientes cuestiones: En primer lugar, establecer que a través de la deconstrucción es posible interpelar el falogocentrismo que soslaya tanto el concepto binario de género como las estructuras que fueron creadas por las normativas de la narrativa histórica, en este caso del cine. Por otro lado, debido a mecanismos de sistematización para la eliminación de la memoria impuestos por regímenes represivos en la región, ha desaparecido gran parte de los archivos fílmicos existentes. Con las nuevas integraciones de archivos personales se puede observar el modelo de catastro impuesto por las formaciones discursivas del archivo institucional (estatal, comercial, industrial).

Además, se ha observado que los modelos de catalogación archivística rotan de acuerdo a las coordenadas del campo, estos a la vez generan ciertas tensiones entre lo que Bourdieu llama “vectores de fuerza” que definen el capital cultural como es el posicionamiento, la legitimación, entre otros factores.

Las metodologías para el catastro, aunque variaron de acuerdo a las necesidades del medio, básicamente se constituyeron en:

a) ***Registrar las películas a nombre del productor.*** Por ejemplo, Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, que si bien eran pareja y trabajaban en colectivo, el nombre de Di Lauro (productor) es el que aparece primero y en un tamaño que atraviesa la pantalla. Este destaque se debía (entre otras cosas) al cumplimiento de las normas que regían en ese momento (categorización, duración del film, reglamentaciones de

41 En especial las surrealistas que entre otras cuestiones trataban de poner en el tapete la posibilidad del transgénero o el intergénero. Un ejemplo de esto fue “Toyen”-Marie Cerminova (Praga, 1902-1980).

los jurados, etc.). De este modo las películas quedaban catastradas en base a esas normativas.

Pero existieron casos más crueles, como por ejemplo, algunos de los films institucionales del *Instituto Cinematográfico Argentino*, en especial los producidos por Carlos Pessano desde 1936 a 1943. En el momento que estos archivos fílmicos fueron visionados (Museo del Cine de Buenos Aires, 2015) se logra recomponer el listado de realizadores que la estructura de catastro había puesto a la sombra del nombre del productor.

Silvana Spadaccini, escribe sobre los lineamientos de la gestión de Carlos Pessano:

> En el desempeño de su cargo desarrolló una vasta actividad en lo relativo a la legislación de la industria cinematográfica y se dedicó con empeño a la aplicación de medidas de control y restricción de la producción nacional y de las exhibiciones de material tanto argentino como internacional. Durante el ejercicio del cargo realizó cuatro mediometrajes: Tigre (1941), Nahuel Huapi (1942), Vendimia (1942) y Playa Grande (1943), por encargo de Yacimientos Petrolíferos Fiscales con el objetivo de difundir los encantos naturales del país (2012, p. 211).

Uno de los casos que importan a este trabajo es el de *Playa Grande* (1943). Esta película quedó registrada a nombre de Pessano, sin embargo al recuperarse el archivo se constata que una de las realizadoras y montajistas fue Amanda Lucía Turquetto, diseñadora gráfica y cineasta ligada al movimiento concreto.

b) ***Nombrar primero a la institución que financió la realización.*** Este sería el caso de la película ganadora del II festival del SODRE, "Sinfonía de Vida"[42]. Esta película aparece registrada con el nombre de la institución financiadora en lugar de mencionar a quien la realiza.

c) ***Considerar que la película es propiedad de quien la filma técnicamente.*** Este sería el caso de los filmes de cine-danza *Improvisación I y II* (París, 1964) donde Mario Handler los firma como de su autoría, aunque Teresa Trujillo habla de que este fue un trabajo colectivo.

42 Los conceptos de sinfonía o rapsodia fueron trabajados por W. Ruttman (1927) y D. Vertov (1931), aunque Alberto Cavalcanti ya lo había puesto en práctica anteriormente con su *film-ensayo: Solo las horas* (París, 1926). Se trata de un tipo de película que, a pesar de ser descriptiva (sea de forma metafórica o literal), retrata situaciones urbanas a través de la cadencia entre lo sonoro y lo visual.

Fotografía de Teresa Trujillo en el happening *Efímero Pánico* (Francia,1966) de Alejandro Jodorowsky.

Escribe Teresa Trujillo:

“Jodorowsky me invitó a participar en Efímero Pánico- así se llamó aquel happening- y, como era propio de esa manifestación artística nos reunimos desde músicos (...) bailarines, actores, actrices, mimos y hasta caricaturistas como Roland Topor. (...) Se notaba que se gestaba una explosión en el ambiente artístico cultural en el que yo intervenía.

Ese contacto me despertó una vivencia muy particular que no sabía como manifestar. Muchas veces no somos conscientes de dónde o por dónde nos movemos.” (2011,pp. 43-44)

Desde estas coordenadas de categorización surge un mapa de exclusiones, de sujetos subordinados a una narración basada en normativas que sustentan la estructura, tanto de la cultura cinematográfica de la región como de los movimientos que apuntaron a la profesionalización del cine. Las textualidades que surgen desde la cultura cinematográfica, especialmente desde la crítica que se considera -en el decir de Butler- como "política de la verdad", es decir refiriéndose a "aquellas relaciones de poder que circunscriben de antemano lo que contará y no contará como verdad, que ordenan el mundo en ciertos modos regulares y regulables y que llegamos a aceptar como el campo de conocimiento dado" (Butler, 2001).

Por otra parte, las textualidades analizadas en este trabajo apuntan a ser un sostén de los "vectores de fuerza" del campo, que dictaminaron en su momento las expresiones válidas para la cuadratura de lo normativo. En términos generales, con variaciones de acuerdo a la contextura de cada medio así como también la personal, la crítica fue un régimen de poder que coaccionó a lo que se escindió del canon universalista que no tuvo pruritos en agredir de forma directa con el pretexto de estar dando calidad al cine.

Asimismo, las normas de calidad excluyeron a las prácticas que no concordaban con el estatuto de lo productivo. Uno de los motivos para la exención de las prácticas alternativas en las cronologías oficiales es que en algunos casos el objetivo de la creación se centraba en el proceso en lugar del producto final. Al abordar el cine desde la noción de campo nos permitió observar la integración de la lectura de estas prácticas.

El punto en común tanto en los textos críticos como en los ejes de la industria cinematográfica y las prospectivas del cine no comercial de la región, es la existencia de expresiones de violencia simbólica o maltrato hacia las realizadoras, así como también, cierta estigmatización en lo que se refiere a los roles en juego.

Sobre afectos y autorías distorsionadas

En este trabajo se ha abordado el análisis del cine experimental desde una arqueología (en el sentido foucaultiano) y se ha observado la importancia de lo relacional en su desarrollo. Es a través de esta metodología que se lleva a cabo una genealogía donde se vinculan: hechos relacionados a las afectividades, abordajes estéticos, redes y relacionamiento con el fin de arribar a lo que nos propusimos que fue realizar un desenmascaramiento de diversas problemáticas.

Un punto fundamental fue interpelar el concepto de autoría, es decir, cómo desde la pregnancia de lo afectivo en el momento de la creación surge el cuestionamiento acerca del ejercicio de poder que presupone un único autor. Esta problemática se distingue de las antes citadas, ya que ahora la cuestión problematiza el definir de quién es la autoría en una obra colectiva. Así como también en la creación anónima que se realizaba en los años sesenta (Cha en Cultelli, 2014). Los cineastas tenían claro que la autoría estaba relacionada al poder, por eso durante varios períodos se trabajó con la idea de obra anónima, obra colaborativa. Pero cuando los realizadores comenzaron a destacarse, este anonimato se anuló y por tanto queda disuelta la potencia de la obra en sí.

Tanto en Chile como en Uruguay se observa un fuerte apego con el cine francés y checoslovaco, donde el concepto de "cine de autor" es constitutivo de un discurso estético basado en el tiempo de cada toma y la distinción de la composición del encuadre. Con este término se buscaba tomar distancia de las estructuras del cine hollywoodense para destacar en "la autoría" como un refugio de la alineación que implicaba la industria. Es así que, cuando la obra llega a las etapas finales del proceso (exhibición, difusión, devolución de la crítica, posicionamiento), las coordenadas del campo vuelven a configurarse, y aun siendo independiente de cierta hegemonía central, se instituye un nuevo ordenamiento que fija la mirada en el concepto de autor como estatuto de poder.

Podríamos concluir entonces que existieron ***autorías solapadas***. La interpelación a esta problemática fue puesta en valor por los surrealistas y retomada durante la década de los sesenta. Es aquí donde el cine experimental pone en práctica las creaciones anónimas, creaciones colectivas bajo seudónimo, o la proyección única del film.

Elipsis sobre estrategias narrativas

En relación al estudio de los casos de los festivales del SODRE desde la concepción de lo que Bhabha considera como "el lugar de la cultura en la nación moderna" (2007, pp. 175 - 194), podemos observar la apropiación del nombre "cine experimental" para la constitución del discurso fundacional del estado nación, en este caso del proyecto del estado batllista (Real de Azúa, 1964).

A través del análisis de las tres primeras ediciones del festival se confirma esta cooptación del concepto del discurso del cine experimental por parte de lo que se consideraba una etapa fundacional para el cine regional. Uno de los propósitos reflejados a través de los discursos fundacionales del estado nación en la región fue el de *ser vanguardia*. Es decir, se toma el concepto de vanguardismo europeo como reflejo del canon universalista que este representa. Danilo Trelles es tomado como el portavoz de la visión vanguardista del cine, y mencionado como "la figura señera de Trelles" por la cultura cinematográfica regional e internacional. Si bien durante su gestión se impulsó la difusión del cine experimental, existió un objetivo institucional que apuntó a utilizar este concepto para fortalecer su discurso. Es por esto que podríamos decir que se genera una apropiación simbólica y ontológica del cine experimental. Esto tiene relación con la "motivación" de ligar la profesionalización de cine nacional a la tutela del estado que promovía Grierson (Ellis, 2000).

Esta investigación toma el concepto de *poéticas* cinematográficas para representar así la disrupción a lo categórico. Al concluir, podemos apreciar que este concepto es un eje transversal que se representa en forma de destello, luminiscencia, en el decir de Walter Benjamin "relampagueante".

El propósito de institucionalizar el cine (más allá de las propias instituciones) se reitera en la región durante esta primera etapa de 1954 a 1958 y por eso podemos pensar que el cine funcionó como un instrumento para la "narración de las naciones" al decir de Bhabha. En el caso de los textos que rodearon a estas ediciones de festivales del SODRE, estaríamos frente a una narrativa centrada en el canon universalista que, a pesar de ser un espacio de consolidación para la profesionalización, se construyó a sí mismo desde un modelo paternalista que excluyó de la toma de decisiones a las realizadoras de la época y estigmatizó ciertas prácticas cinematográficas.

Relacionado a las repercusiones de los citados festivales se afirma que las narrativas referidas a los eventos fundacionales constituyen las formaciones discursivas que, en su conjunto, son una herramienta de poder que tensa y a la vez compone el campo cultural.

En cuanto a la constelación del proyecto de cine continental, se hizo referencia al *Primer Congreso Latinoa-*

mericano de Cineístas Independientes que tuvo lugar en la III edición de los festivales del SODRE. Este evento marcó pautas que promovieron la profesionalización desde una conceptualización innovadora que proponía mantenerse al margen de las reglas impuestas por la industria, principalmente la hollywoodense. El citado encuentro fue precursor de la unidad latinoamericanista, también formulado desde el campo de la literatura (Rama, 1982).

El sentido de unidad desde lo que en ese momento se llamaba *cine al margen* fue promovido principalmente por agentes de la intelectualidad orgánica que buscaban afianzar un diseño cultural anti-imperialista. En el devenir de los procesos la potencia que expresaba el cine experimental como portavoz de las coordenadas artísticas representante del estatuto de lo alternativo al centro de la estructura, comenzó a ser cuestionada por pensarse como una práctica que no se involucra con las problemáticas sociales. Estos enunciados parecen acariciar las coordenadas estéticas del canon ahora enfocadas en dar fuerza a la episteme del documentalismo con el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, que se afirmó como herramienta del compromiso social que se representa a sí mismo como lo real y tal estatuto, aun siendo construido desde un ideal revolucionario es en sí mismo falogocéntrico.

Permeabilidades, influencias y transversalidades

Esta investigación toma el concepto de poéticas cinematográficas para representar así la disrupción a lo categórico. Al concluir este trabajo podemos apreciar que la definición de poéticas cinematográficas, es un eje transversal que se representa en forma de destello, luminiscencia, en el decir de Walter Benjamin “relampagueante”.

En pos de identificar cómo estas luminiscencias y permeabilidades se ligan con diferentes corrientes, grupos y movimientos artísticos se ha realizado este listado tomando como base las películas aquí mencionadas.

Abstracción. El término abstracción aquí está ligado (aunque no de manera exclusiva) a la influencia de la obra Norman McLaren y afirmado por los lazos que se generaron con sus visitas a la región. Una obra temprana es *Ideítas* (Argentina, 1952) de Víctor Iturralde Rúa (Marín, 2011) y, como ejemplo del intercambio con McLaren, es *Dibujo Abstracto* (Brasil, 1957 - 1960) de Roberto Miller.

Arte No Figurativo. En este caso no se recabaron referencias explícitas a películas relacionadas al Arte No Figurativo, pero Lidia García expresó que tanto ella como Juan José Zanoni, co-autor de

Un Feriado (Montevideo, 1952) hacían cine "bajo la influencia de lo aprendido en el taller de María Freire".[43]

Geometrismo. Si bien el geometrismo se aplica a varias corrientes cinematográficas tomaremos las relacionadas al cine sin cámara. En este caso se encuentran aquí dos líneas: la dibujística relacionada al cine sin cámara, donde un ejemplo es *Elíptica* (Uruguay, 1962) de Carlos Bayarres y Horacio Ferreira. La segunda línea es la que juega con elementos de la geometría como *Cóctel de Rayas* (Uruguay, 1962) de Eduardo Darino (ambos influenciados también por Norman McLaren).

Bauhaus. En esta investigación no se mencionan películas relacionadas a la Bauhaus pero es importante señalar la mención que hace Diana Mines en referencia a la influencia que esta escuela tuvo en la fotografía donde expresa que "entonces los fotógrafos vinculados a estas corrientes exploraban mucho el tema de la incidencia de la luz. Buscaban la física del mundo y les interesaba todo lo que la ciencia estaba descubriendo. Había un deslumbramiento con el progreso, las líneas modernas, la simplificación de lo barroco. Querían despojarse y quedarse con la línea. Buscaban la pureza de las formas" (Mines en Itaú Cultural, 2018). En tal sentido se encuentra cierta transversalidad en películas relacionadas con lo arquitectónico o la captura del entorno urbano.

Expresionismo. Existen varias opiniones acerca de la influencia del expresionismo francés en la obra *Limite* (Brasil, 1931) de Mario Peixoto. En este trabajo se toma la mirada de Pablo Gamba (Desistfilm, 2015) que habla de la confluencia de varias vertientes que dan como resultado un estilo propio. Aún así queremos dejar constancia del destello expresionista que se infiltra en esta película.

Fluxus. Si bien no está expresado como tal, podría ponerse en diálogo con algunas de las realizaciones del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. También el *happening Efímero Pánico* (París, 1962) de Alejandro Jodorowsky, Roland Topor y Fernando Arrabal que incluyó entre sus participantes a Teresa Trujillo. Esta obra incluye dentro de su realización la participación de una cámara activa que hoy podemos apreciar como registro.

Movimiento Concreto. Del mismo modo que el caso anterior, no hay películas que se declaren como ejemplo del movimiento concreto pero (por lo menos en Argentina) existió una relación de éste con el cine. Por ejemplo, Amanda Lucía Turquetto citada por Tomás Maldonado como diseñadora gráfica relacionada con el cine, en la película *Playa Grande* (Argentina, 1943) se puede apreciar la filtración de esta perspectiva en sus encuadres.

43 Comunicación personal con Lidia García (Montevideo, 2019)

Neo-Concretismo. La relación del neo-concretismo brasileño con el cine experimental se puede apreciar desde el comienzo y se afirma en el transcurso de la década de 1960. En el texto de Hélio Oiticica *Experimentar lo Experimental* sintetiza su mirada en las siguientes líneas: "la pintura recibe la sentencia de muerte cuando comienza el proceso de experimentar lo experimental. Durante la década comenzando en el año 1959 mi obra pasó a asumir lo experimental." (Oiticica en Lerner y Piazza, 2017, pp: 383 - 389). Otro punto de unión con lo expresado es el cuestionamiento al "ocularcentrismo" que fue plasmado en la película *El mundo de Lygia Clark* (Brasil, 1973) de Eduardo Clark.

Surrealismo. La disrupción de las narrativas lineales propuestas por las vanguardias surrealistas ha sido retomada por varios cineastas que figuran en este libro. Pondremos como ejemplo la película *Sueños* (Berlín, 1933) realizada por el argentino Horacio Coppola y el alemán Walter Auerbach.

Otras vertientes dignas de mención serían las performativas. Si bien estas no fueron conceptualizadas como tal, se distinguen dos líneas: la sonora y la relacionada con el cuerpo. Respecto a la primera línea, se destaca la influencia del trabajo de Len Lye artista cinético neozelandés cuyos trabajos cinematográficos de componer una película de manera similar a como los músicos componían con el sonido. Len Lye se destacó por sus obras cinematográficas en cine sin cámara. De esta línea de trabajo podemos destacar la película *Color* (Uruguay, 1954/1955) de Lidia García.

En cuanto a la línea relacionada con lo corporal, pueden observarse dos tipos de prácticas. La primera es la performance donde el sujeto es el cuerpo, el retrato de la subjetividad se destaca como rasgo descriptivo de los personajes de los entornos. Esta pregnancia propone ciertas posturas de involucramiento y apertura de la percepción que luego fueron tomadas por el arte de acción para la realización de acciones en espacios públicos. Por otro lado, la segunda refiere a las investigaciones artísticas sobre cine-teatro y cine-danza, realizadas por Irena Dodal en la década de 1950 y Teresa Trujillo desde mediado de los sesenta. Una vez instalada la performance como práctica artística en sí misma, el registro fílmico de la acción pasa a constituirse en una obra diferente.

Invisibilidades explícitas

Por último, merece destacarse como ejemplo de desenmascaramiento el caso de ***La Ciudad en la Playa*** (Montevideo, 1961) película que figura a nombre de Ferruccio Musitelli. La deconstrucción de la referencia autoral citada nos habla de la necesidad de posicionar al director/productor como figura central que es tomada luego por la historia cuyo afán de categorización ha generado tensiones.

Las múltiples miradas sobre la realización del ***film*** confirman que el cine es un acontecimiento colectivo, es decir un campo pregnante donde conviven los procesos singulares sobre este acontecimiento. Para Musitelli los concursos y convocatorias eran "una posibilidad laboral donde él podía mostrar su experticia y además ganar dinero"[44]. En tal sentido, lo experimental lo convocaba desde la exposición de su trabajo innovador o, en todo caso, desde lo exploratorio del propio soporte (cine). Cabe destacar que él, en las ocasiones en las que se refirió a esta película en todas las oportunidades mencionó a Sheila Henderson como autora e "ideóloga de la película" (2007), sin embargo, todas las referencias cronológicas únicamente lo mencionan a él como autor.

Dice Sheila Henderson "en nuestros días de juventud, específicamente durante una clase en la Facultad de Medicina, decidimos con Jorge Noli presentarnos a un llamado que hacía la Comisión Nacional de Turismo a proyectos cinematográficos. Presentamos algo con tintes artísticos pero totalmente irrealizable para nosotros" (2017). Este guión ganó el concurso, pero la Comisión le otorgó la concesión de realización a Musitelli. El aporte artístico fue respetado y destacado, sin embargo la idea original se modificó con el propósito de ser realizada en colectivo. Si bien Henderson afirma que "todos los méritos de esa película son de Fucho" (2017) y a la vez, Musitelli decía que "esa película existe por idea de Sheila"[45], el nombre de Sheila aparece al inicio, está visible. No obstante, las formaciones discursivas del estado-nación se soportan en estructuras que promueven el posicionamiento épico del autor. Por esto, a pesar de estar visible el nombre de Henderson, siendo reconocido su trabajo y del reconocimiento de su importancia por parte del productor, tanto la Comisión Nacional de Turismo como las textualidades que instituyen al campo, no consideraron a Henderson en la configuración del catastro fundacional. Es decir, no la mencionan.

A través de lo expuesto podemos afirmar que existieron mecanismos de enmascaramiento que invisibilizaron el protagonismo de la mujer en el cine y distorsionaron la potencia subversiva que tuvo el cine experimental en la constitución del cine independiente en América Latina.

---

44 Comunicación personal con Ferruccio Musitelli (Montevideo, 2007 y 2009).

45 Entrevistas realizadas a Ferruccio Musitelli en el marco del proyecto *Arqueología de la Imagen* (Fundación de Arte Contemporáneo, 2007).

Fotografías del rodaje de “La Ciudad en la Playa” (Uruguay,1961) de Ferruccio Musitelli, Sheyla Henderson y Jorge Noli.

Biografías

Este anexo contiene datos biográficos de personas que han sido importantes para el desarrollo de este trabajo. La información figura de acuerdo al orden en el que aparecen en los diferentes capítulos y un apartado especial para Danilo Trelles.

Mario Peixoto (Bélgica, 1908 - Brasil, 1992)

Fue un escritor y cineasta considerado pionero del cine experimental latinoamericano. Al regreso de sus estudios en Inglaterra fundó Chaplin Club, primer cineclub de Brasil, que entre agosto de 1928 y diciembre de 1930 publicó nueve números de la revista cineclubista *O Fan*. En 1931 dirigió y produjo la película *Limite* que fue restaurada por *L'Immagine Ritrovata* y por *The Film Foundation's World Cinema Project* de Martin Scorsese. Considerada actualmente como una de las mejores películas brasileñas. Mario Peixoto trabajó en otros proyectos cinematográficos que dejó inacabados como *Constância*, *Maré baixa*, *Três Contra o Mundo*, entre otros (no existen datos publicados sobre estas películas). También fue un escritor prolífico de novelas y poesía.

Victoria Ocampo (Argentina, 1891 - 1979)

Célebre escritora, intelectual, traductora, editora, productora cultural que se caracterizó por contribuir al desarrollo cultural de su país y crear lazos que enriquecieron a la comunidad artística porteña. Desde su juventud estuvo relacionada al cine desde el abordaje artístico. La primera mención al tema es la película *Blanco y Negro* (circa, 1920) realizada junto Elena Sansisena y Adelia Acevedo (Mafud, 2017). Posteriormente realizó un proyecto cinematográfico en conjunto con Sergei Eisenstein que no llegó a concretar.

Nieves Yankovic (Chile, 1916 - 1985)

Nieves estudió en Europa y luego fue parte del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Creó un colectivo junto a su pareja Jorge di Lauro donde ambos trabajaron en el documentalismo independiente desde una mirada poética. Su formación interdisciplinaria queda reflejada en sus trabajos cinematográficos, en sus palabras afirma

que este "se ve influenciado por Einsenstein en lo conceptual y por Cézanne en lo estético" (Yankovich en Johnson, Leal y Román, 1983).

En resonancia con la época abordada tomaremos la película *Andacollo* (Chile, 1958) se trata de "una obra fundacional del Nuevo Cine Chileno" (Mouesca, 2005) que cuenta con intervenciones musicales de Violeta Parra, quién ya había incursionado en la sonorización de otras películas. La obra refleja las influencias estéticas a través de la elección de paneos lentos y cuidado de los encuadres, así trata de transmitir una atmósfera envolvente que busca generar una inmersión en la escena de la comunidad abordada.

Giselda Zani (Italia, 1909 - Uruguay, 1975)

Fue crítica, poeta, dibujante y periodista deportiva, perteneció al consejo de redacción de la revista *Film* desde el primer número, también escribió para revistas como *Clima* y otras publicaciones cinéfilas. Fue una figura fundamental para la consolidación de Cinemateca Uruguaya en 1952.

Alfredo Castro Navarro (s/d - Uruguay, 2015)

Fue uno de los pilares del cineclubismo, sobre todo en la constitución del Cine Universitario, al cual se relacionó a través de la Facultad de Derecho donde realizaba sus estudios de abogacía. Aparte de ser una figura fundamental del cine uruguayo tanto como realizador, fotógrafo y "coleccionista de fotogramas" (2007), era un generoso docente vocacional que disfrutaba de compartir su saber ***enciclopédico***. Junto con Jorge A. Arteaga, Beatriz Pérez (viuda de Miguel Castro), Lidia García, Teresa Trujillo, Juan José Mugni y Ferruccio Musitelli, conformaron un grupo de colaboradores en la fundación del Laboratorio de Cine-FAC (2007).

Jorge Ángel Arteaga (Argentina, 1926 - Uruguay, 2017)

Referente del cineclubismo uruguayo, gestor cultural, crítico y pensador del cine como espacio para la formación ciudadana. Trabajó también en la dirección de ópera, zarzuela y teatro así como en la escritura sobre espectáculos tanto nacionales como extranjeros. Fue uno de los pilares del departamento de Cine-Arte SODRE y trabajó en esa institución de manera ininterrumpida. (Arteaga en MEC, 2009).

Fotografía de Norman McLaren en visita al Canal 5-SODRE en compañía de Jorge Ángel Arteaga (Uruguay,circa 1963).

Norman McLaren (Escocia, 1914 - Canadá, 1987)

Estudió en la Escuela de Arte de Glasgow e hizo cine tomando la influencia de Oskar Fishinger, pero su carrera se detona a través de la invitación realizada por Grierson para ser parte del equipo de General Post Office Film Unit que más adelante también lo invita a ser parte de la NFB. (Blei, 2014). Es en la *National Film Board* donde comienza a profundizar en las técnicas de ***scratching***, ***pixilation***, trabajos con movimientos de danza y otras técnicas de cine sin cámara (Pinent en Lerner y Piazza, 2017). Su cometido era realizar un tipo de cine artesanal de coste mínimo y rápida ejecución. Sobre la visita de McLaren a la región escribe Irene Blei: "en el curso de sus gestiones formó gente e instaló un modelo de creación que pudiera sostenerse con continuidad y en armonía con las condiciones orgánicas de cada uno de estos lugares" (2014:176).

Margot Benacerraf (Venezuela, 1926)

Creadora multidisciplinaria enfocada en la realización, montaje y preservación del cine. Es graduada en filosofía y letras por la Universidad Central de Venezuela (1947). Fue becada por la Universidad de Columbia para el estudio de la dramaturgia y la literatura y es a partir de una fuerte profundización en estos temas que decide hacer cine. En 1949 se muda a París y allí realizó sus estudios en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (Francia) de donde es egresada, aun así considera que al cine lo aprendió "haciendo". En 1951

comenzó el proyecto *Reverón*, lo cual implicó un estudio previo donde la artista tuvo en cuenta otros ***films*** biográficos como "Van Gogh" de Alain Resnais. Se muda a México en 1954, donde entabla amistad con Luis Buñuel y a través de este se acerca a Salvador Dalí. Sigue girando en su cabeza la idea de la relación entre el cine y la plástica. En 1958 comienza con el proyecto de *Araya* y allí se cuestiona a sí misma los límites del término documental, dice: "Siempre insisto en que ninguna de mis películas es un documental. Reverón es un ensayo sobre locura y creatividad y Araya es una gran metáfora, un poema"[46] (Burton, Calderón y Schwartzmann 1992/1993:68). Fundó la Cineteca de Venezuela (1966) a la que dirigió por tres años y luego fue miembro del Consejo Directivo.

Bert Haanstra (Holanda, 1916 - 1997)

Es considerado el embajador del cine independiente de los Países Bajos. Si bien es definido como un representante de la Escuela Documental Holandesa, él prefiere ser ubicado dentro de lo que se conocía en ese momento como cine poético (Sluizer, 2004). La definición más cercana a su obra es la de director de ***films*** de agua, que aun pareciendo banal, identifica un enorme abanico de cualidades ligadas al efecto de la refracción de la luz y la deformación óptica producida por el agua. Entonces Haanstra podría ser definido como un cineasta cuya poética documentalista está basada en el devenir de lo acuático.

Irena Dodal (Checoslovaquia, 1900 - Argentina, 1989)

Fue una cineasta que comenzó a trabajar en cine abstracto a finales de los años '20 en la ciudad de Praga, más concretamente en el estudio de Karel Dodal y su esposa Herminia, (colectivo de cineastas checos que trabajaron en la línea de Oskar Fishinger[47] e influyeron en el trabajo Jan Svankmajer.[48]). Los títulos dan cuenta de la perspectiva del colectivo: *Fantasía erótica* (Checoslovaquia, 1937), *Las ideas buscan la luz* (Checoslovaquia, 1938), son algunos ejemplos. En 1942 Irena fue apresada y trasladada al ghetto Theresienstadt, y una vez liberada (1945) se reencuentra con Karel Dodal y trabajaron en animación para la industria hasta que Irena se radica definitivamente en Buenos Aires (1948) (Strukova,

46 Traducción propia del original en inglés.

47 Oskar Fishinger cineasta alemán que se toma como precursor de la animación abstracta.

48 Jan Svankmajer, cineasta experimental checo que trabaja en pos de la disrupción de la técnica única mezclando el stop motion, con marionetas y rodajes en tiempo real.

2013). Allí trabajó en animación tanto en instituciones públicas dedicadas a la promoción del cine independiente. Su película *Apollón Musagete* (Argentina, 1951) intenta ser una contribución al cine puro, un tipo inédito de poema visual y documento de la historia de la danza clásica, una oda realizada desde la mirada de una cineasta experimental con valores modernistas. Apoyó su estética en el alto contraste, despegando los cuerpos y cargando la escena de erotismo dramático. No hay lugar para la improvisación, ni movimientos de cámara pero el excelente montaje y los juegos entre los cuerpos saturados de luz sobre fondo negro crean un efecto místico, uno de los objetivos expresos de la pieza.

Lidia García Millán (Uruguay, 1924 - 2019)

Trabajó como docente de dibujo técnico en el Instituto Escuela de la Construcción. Se destacó como tenista profesional y fotógrafa. Fue cineasta amateur con especial énfasis en el experimentalismo y cineclubista allegada al Cine Universitario. Además participó en la fundación de la Federación Uruguaya de Cineclubes. Como realizadora es citada por la prensa y reseñas de la época a partir de la proyección de su película *Color* (1954-1955) en la Cinemateca Uruguaya. Se enumeran aquí las películas exhibidas en distintas salas, sus premios y menciones; esto dibuja el perfil propio de la realizadora. Ganó el Primer Concurso de Cine Relámpago organizado por Cine Universitario (1951) con la película *18 de Julio* donde la consigna fue realizar un trabajo de toma única que registrara un día en la ciudad. En este caso, el enfoque de la cineasta retrató el cruce del cine y la arquitectura (López Ruiz en Lerner y Piazza, 2017). Su segundo film *Un feriado* (1952) fue ganador del segundo premio del III Concurso de Filmación de Cine Universitario realizado con asistencia del artista Juan José Zanoni. *Color* (1954-1955) tiene la singularidad en el trabajo de la performatividad sonora que logra hacer vívida cada gota que cae dando así la posibilidad de enmarcar este film como abstracto. En sus palabras expresa que

> está bien que sea considerado abstracto, agregaría abstracto geométrico, mi pasión (y mi oficio) era la geometría. Siempre teníamos discusiones sobre este asunto con mi círculo de amigos. Hubo mucho de juego en esa película y mucho trabajo técnico porque la música se trabajó en vivo. (García, 2019).

Otro *film* relacionado con lo rítmico fue *Ritm Zoo* (1957), una sinfonía del parque de animales donde se entrecruzan al ritmo del jazz, movimientos imprevistos y juegos entre los animales, obtuvo la mención de categoría para niños del *5º concurso de cine nacional del SODRE* (1962).

Selección de fotografías biográficas de Lidia García (1952-1955)

Víctor Iturralde Rúa (Argentina, 1927 - 2004)

Estudió química pero dedicó su vida al cine. Fue realizador, animador, documentalista, docente, escritor, crítico, erudito, investigador, historiador y cineclubista. El trabajo desarrollado por Iturralde se basa en varios estatutos: el político, el afectivo, el educativo, el teórico, el de ser portavoz del movimiento cineclubista y el de la realización en cine y tv. Estudió profundamente la obra de McLaren y los intercambios que se realizaron en el Río de la Plata a partir del relacionamiento con la *National Film Board*.

Fernando Birri (Argentina, 1925 - Italia, 2017)

Fue un artista de trayectoria prismática que parte desde el trabajo como titiritero, poeta, actor, pintor, teórico y educador, realizador y pensador (entre otras cuestiones) del Nuevo Cine Latinoamericano. Su formación fue en el campo de las artes escénicas en la Universidad Nacional Litoral de Santa Fé y luego en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma (1950-1953) donde toma la pregnancia de la obra de Rossellini y De Sica. Por otra parte confluye con otros referentes latinoamericanos. Al regresar a Santa Fé funda el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (1956-1962) una experiencia pedagógica que dejó profundas huellas en el cine argentino. Dice de sí mismo:

> "Porque soy marxista, pero también soy tántrico, soy zen rechazó los pequeños rótulos, porque soy cronopio, soy fama. Pero es verdad que hay raíces marxistas, esa concepción parte de una visión comunitaria de la vida, o de la vida como un proyecto comunitario y utópico" (Birri en Moura, 2006, p. 16).

La elección de citar en este listado se debe a unir dos *films* que se expresan como experimentales: *ORG* (1979). Un *film* que tomó diez años en su realización y que desafía todas las normativas imperantes ya que dura tres horas y no existe linealidad narrativa, tampoco textual ni oral. Si se une esta obra con *La primera fundación de Buenos Aires* (1959) basada en dibujos Oski[49] podemos observar la persistencia del discurso anti-colonialista previsto desde la deconstrucción del canon eurocentrista (incluso la contra narrativa cinematográfica) y el auto-cuestionamiento a la lucha anti-imperialista desde la muestra de la estética de la lisérgica, tan criticada por sus pares del NCL.

49 Oscar Conti fue un artista que trabajó en historietas que rescatan el humorismo gráfico, recurso que luego es tomado por la poesía visual de los años '60.

Pablo Neruda (Chile, 1904 - 1973)

Es el seudónimo que usó Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto para firmar sus obras. Fue escritor, poeta, activista político, senador, miembro del Comité Central del Partido Comunista, precandidato a la presidencia de su país y embajador en Francia. Su trabajo en relación al cine experimental se destaca tanto en la creación como en la promoción de la redes para el desarrollo del cine. Se toman los casos de las películas realizadas en colectivo con el uruguayo Alberto Mántaras, *Oda al Mar* y *Largo Pétalo* que son un ejemplo del cruce entre el cine y la literatura. Otro motivo para ser citado aquí, es para reafirmar la hipótesis que expresa el rol que tuvieron los intelectuales orgánicos, en la construcción de un discurso cinematográfico que representara la narración de la fundación del proyecto estado-nación, en cada uno de los contextos. En tal sentido fue crucial la presencia de Neruda en los enlaces con John Grierson para la consolidación del Centro Cine Experimental de la Universidad de Chile (1958) (Bravo en Horta, 2013), como para la realización de *…A Valparaíso* de Joris Ivens en 1963.

Alberto Mántaras Rogé (Francia, s/f - Uruguay, 1972)

Arquitecto, cineclubista y cineasta nacido en Francia (fecha desconocida) que vivió y trabajó en Uruguay. El *Festival de Cine Documental AtlantiDoc* le rindió homenaje de donde tomamos estas líneas:

> Conoce en un barco viniendo de Francia al poeta chileno Pablo Neruda, se hacen amigos y este lo aloja en su casa de Atlántida llamada “Datitla”, donde Neruda vive su idilio con Matilde Urrutia. De aquí nació un intercambio de co-creación cinematográfica basada en la fusión de poesía y cine. “En la noche del 16 al 17 de abril de 1972 hubo una ola de atentados fascistas en Montevideo, bombas explosivas colocadas en casas de varias personas, entre ellas un bazucazo en Rambla República del Perú 1381 casa del Arq. Alberto Mántaras Rogé (...) (*AtlantiDoc*, 2007).

Las películas de Mántaras Rogé que se encuadran en lo experimental fueron *Lapsus* (Uruguay, 1950) que fue realizada en colectivo con Marcos Gabay. Esta ganó el Primer Premio Argumento y Gran Premio General del 2do en el Concurso de Cine para Aficionados de Cine Club del Uruguay. *Oda al Mar* (Uruguay, 1955) que fue una visualización de un poema de Pablo Neruda con música de Krommer Kramar. *Largo pétalo* (Chile, 1957) en la

cual recoge un viaje en automóvil desde Chillán a Puerto Montt hecho por Neruda, Matilde Urrutia y el arquitecto, donde las imágenes están unidas por la poesía de Neruda (Pastor y Vico de Pena, 1973).

Nelson Pereira dos Santos (Brasil, 1928 - 2018)

Director, productor, actor y docente. Estuvo ligado al colectivo *Os Artistas Amadores* (artistas amateurs) Estudió derecho y escribió en la prensa. Cineasta independiente precursor del *Cinema Novo* a comienzo de los sesenta y creador de redes para la promoción del cine continental. Al igual que los demás cineastas citados fluyó libre en el inmenso concepto del cine. No se ató a ninguna consigna categorizante. Tal como señala Guilherme de Alencar Pintos:

> A mediados de los sesenta hizo películas de espíritu contracultural, en algún caso con un grado de experimentalismo emparentado con el movimiento Cinema Marginal (Fome de amor de 1968). Sus incursiones de la década del '70 (Qué lindo era mi francés, El amuleto de Ogum, Tienda de los milagros, Na estrada da vida) acompañaron la tendencia de la izquierda brasileña a abandonar el estricto materialismo dialéctico, cambiar la sociología por la antropología y su perspectiva relativista, e incluir consideraciones místicas, corporales, vitales, identitarias, pautando una exitosa nueva actitud en pro de un cine de alcance más masivo. Dijo Nelson: "No es sólo mi ideología la que pongo en cuestión, sino todas las ideologías que afrontan una realidad con la ilusión de aprisionarla enteramente. (2018).

Para Pereira el Congreso del SODRE fue una plataforma para establecer redes tanto profesionales como afectivas. Desde ese entonces comienza un trabajo en conjunto con Danilo Trelles y varios proyectos en colectivo con otros colegas presentes. Fue uno de los cineastas que más resaltó la importancia del evento para el contexto latinoamericano (Pereira en Paranaguá, 2003).

Alicia Vega (Chile, 1931)

Reconocida investigadora, escritora y pensadora del cine chileno. Entre 1930 y 1990, se desempeñó como profesora de Apreciación Cinematográfica en diversos centros docentes de la Universidad Católica (Instituto Pedagógico, Escuela de Arte, Escuela de Arquitectura,

Escuela de Artes de la Comunicación). Fue también profesora en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Entre 1985 y 2005 creó y dirigió el Taller de Cine para Niños, donde acudieron niños de poblaciones marginales de Santiago. La filmación de esta experiencia da lugar al célebre documental "Cien niños esperando un tren", de Ignacio Agüero. Hacia fines del 2006 aparece Itinerario del cine documental chileno 1900-1990, un aporte fundamental al estudio del tema. En el 2000 recibió un "Reconocimiento al Mérito Artístico y Cultural" otorgado por la División de Cultura del Ministerio de Educación.

Patricio Kaulhen (Chile, 1921 - 1999)

Actor, productor y cineasta con especial enfoque en la restauración fílmica. Dirigió *Chile Films* (1964 - 1973) desde donde promovió una propuesta de legislación para la promoción de la producción nacional. Fue parte del equipo docente convocado por Rafael Sánchez para el primer curso de enseñanza para documentalistas en la Universidad Católica de Chile. Es considerado uno de los pioneros del documental contemporáneo (Mouesca, 2005). Kaulen no trabajaba en lo que en ese momento se conocía como "cine arte", pero era invitado a ser parte de los festivales del SODRE por la importancia que tenía en ese momento la profesionalización del cine.

Sergio Bravo Ramos (Los Andes, 1927)

Arquitecto, cineasta, cineclubista, impulsor del cine en todas las áreas. Vera-Meiggs lo define como un "protocineasta":

> Se acercó al cine espontáneamente motivado por sus propios estudios estéticos y sus intereses sociales, que a mediados de los cincuenta estaban anunciando la maduración de la década siguiente. Para canalizar sus inquietudes tomó algunos cursos en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que había sido recién fundado por Rafael Sánchez, a la sazón un jesuita que había estudiado en EE.UU. y Canadá y que posteriormente sería el más importante profesor de cine que haya tenido el país.(…).Creador del Cine Club de la Universidad de Chile, aún existente, y del que se derivaría el Centro de Cine Experimental, de tan feliz memoria para el desarrollo de un cine comprometido con la realidad del que surge, Bravo tendrá una labor importante en una época crucial, en la que todo cambió

> definitivamente en nuestra mirada nacional.(…) Su compromiso político se expresa principalmente en La marcha del carbón y Las banderas del pueblo, sobre la campaña por la presidencia de la república de Salvador Allende del año 1964. Obras de circunstancia probablemente, pero no exentas de una mirada siempre atenta a la forma plástica, no como fin en sí, sino que como medio para instalar en el espectador las sensaciones previas a una toma de conciencia definitiva. (Meiggs, 2010).

Si bien se ha tratado a este cineasta a lo largo de esta tesis consideramos que las citadas líneas son las más apropiadas para retratarlo.

Pedro Chaskel (Alemania, 1932)

Emigró a Chile a los siete años de edad y luego tomó la ciudadanía chilena (1952). Estudió arquitectura en la Universidad de Chile donde es miembro fundador del Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile. Fue invitado por Sergio Bravo Ramos para co-dirigir el Centro Cine Experimental de la Universidad de Chile. Desde mediados de la década de 1950 ha trabajado como cineclubista, realizador y montajista.

Debido al régimen militar instaurado por Augusto Pinochet tuvo que emigrar y eligió como destino La Habana, Cuba, donde continuó trabajando en cine. Actualmente vive en Chile donde ha trabajado como docente y colaboró con proyectos de investigación histórica.

Narcisa Hirsch (Alemania, 1928)

Cineasta argentina, con una larga trayectoria en cine experimental. En la década del ‘60 y ‘70 expandió su actividad en forma de instalaciones, objetos, performances, grafitis, intervenciones urbanas. En sus obras expone temas centrales como el amor, el nacimiento y la muerte, o interrogantes sobre la condición femenina, recreados a través de un lenguaje de imágenes particularmente íntimo, con una marcada poesía visual y sonora. La importancia de su obra en esta tesis se debe a la representación de la inserción del cine experimental en el campo del arte.

Marie Louise Alemann (Alemania, 1927 - Argentina, 2015)

"Como consecuencia de la segunda guerra mundial, su familia huyó a Checoslovaquia, desde donde partió para llegar a Buenos Aires en 1949, ciudad en la que se estableció. Su actividad se orientó hacia distintos campos, como la fotografía, la plástica y el periodismo. En su trabajo hay constantes referencias a una búsqueda de lo primitivo, el mundo previo a la civilización, el peso de lo arcaico y la naturaleza donde se perciben escenas que dan cuenta de experiencias relacionadas a la acción performática y teatral." (Trilnick en IDIS, 2011).

Amanda Lucía Turquetto (s/f, Argentina)

De la realizadora se sabe que era diseñadora gráfica de la revista del Movimiento Concreto y tuvo su paso por la realización cinematográfica. Respecto a la película *Playa Grande* (Argentina, 1943), se trata de un ejercicio artístico no narrativo con encuadres áureos y planos detalles desgranados que se acompasan con música minimalista. Es un documental de alta plasticidad, con encuadres geométricos, montaje radical que encadena tomas largas de ritmo lento con primerísimos primeros planos de arena, piel y redes, que relatan un día en una playa argentina.

Ferruccio Musitelli (Uruguay, 1923 - Uruguay, 2013)

Fue uno de los referentes afectivos y profesionales del cine uruguayo. Estudió pintura pero optó por la fotografía y luego se perfeccionó como camarógrafo e iluminador. Comenzó a trabajar como asistente de camarógrafo en *Uruguay al día* (1946) y luego formó su propia productora que fue uno de los inicios sólidos de la cinematografía de este país. En 1977, debido a la dictadura cívico militar, emigra a Italia donde continúa trabajando con directores como Carlo Ponti y otros. A su regreso en 1987 funda una empresa de equipamiento técnico de avanzada. También fue docente y colaboró con varios proyectos de cine experimental e independiente entre ellos el Laboratorio de Cine-FAC.

Sheila Henderson (s/d)

Destacada Doctora en Medicina especializada en psiquiatría infantil. Estudió artes visuales en el taller de Guillermo Fernández dedicándose principalmente a la pintura. En sus "años de juventud" se dedicó al cine, primero como guionista y co-realizadora de *Ciudad en la Playa* (Montevideo, 1961), luego como productora y en algunos casos asistente en proyectos de Ferruccio Musitelli. Al llegar al Uruguay las cámaras VHS, decidió adquirir una semiprofesional y desde ese entonces se dedicó a realizar cine científico filmando lo que ella llama "video-ensayos" basados en sus estudios profesionales. Realizó también un documental biográfico sobre Guillermo Fernández (s/f)

Danilo Trelles (Uruguay, 1916 - España, 2000)

Debido a su trabajo como gestor cultural de filiación comunista y a la importancia de su rol en el apoyo a la gestión política de Salvador Allende, la documentación biográfica estuvo sometida a una serie de problemáticas impuestas por los regímenes represivos de la región , tal como señala Gerardo Leibner: "Confirmé que, debido a los avatares de la dictadura, muchos miembros del Partido Comunista del Uruguay habían destruido, en un momento u otro, parte de la documentación que poseían para no comprometer ni comprometerse. Otras cosas se habían extraviado. Había mucha discontinuidad en los documentos que se podían consultar" (2015).[50]

Comenzaremos por definir su trabajo en la etapa de institucionalización del cine y su relación con lo que hemos citado en esta tesis como las formaciones discursivas del estado-nación (Bhabha, 2010). Nos referimos a su labor en el direccionamiento de Cine-Arte SODRE.

50 "Estuve aquí en el año 2000 y me encontré en seguida con un problema de fuentes. En ese momento ciertas fuentes no estaban disponibles en la Biblioteca Nacional. Aparecían en los catálogos, pero la biblioteca estaba entonces en una situación calamitosa. No podía, por ejemplo, consultarse la colección de El Popular; distintas colecciones no eran accesibles. Confirmé que, debido a los avatares de la dictadura, muchos miembros del Partido Comunista del Uruguay habían destruido, en un momento u otro, parte de la documentación que poseían para no comprometer ni comprometerse. Otras cosas se habían extraviado. Había mucha discontinuidad en los documentos que se podían consultar. (…) Pero no voy a describir todos los avatares de mi investigación. Solo decir que la falta de documentación, las dificultades de acceso que encontré en el año 2000, el hecho de que fui descubriendo que, como sospechaba, los archivos de la dictadura no estaban disponibles (recién ahora algunos colegas están). La historia no es lo que sucedió, porque nadie puede pretender que sabe lo que sucedió. La historia es un intento de aproximación y de dar sentido, explicación, a cosas que sucedieron." Conferencia de Gerardo Leibner en Fundación Rodney Arismendi (3/7/2015).

Si a principio de los años ‘40, no lo hubieran llamado del Sodre (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, organismo estatal de radio, orquesta sinfónica, ballet y cine) para ofrecerle la creación de Cine Arte, departamento que cuarenta años después se convertiría en el Archivo Nacional de la Imagen, Danilo Trelles hubiera sido probablemente uno de los críticos más influyentes de Uruguay. Ya había aceptado ser el crítico de cine en el semanario Marcha, que Carlos Quijano proyectaba editar y con quien Trelles había trabajado en diarios de corta existencia, pero optó por el SODRE. Esa decisión cambia su vida y cambia también una parte de la vida cultural del Uruguay. Primer organismo de cultura cinematográfica y primer archivo fílmico de América Latina, Cine Arte es obra personal de Trelles (luego con asistencia de Hugo Rocha y Jorge Ángel Arteaga), y desde 1942 exhibe las obras maestras de un cine todavía joven, inventa los festivales internacionales de cine documental y experimental, atrae hasta Montevideo a grandes maestros (John Grierson, Bert Haanstra, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, Joris Ivens), agrega un concurso nacional, inicia la formación de un público y una cultura cinematográfica en el Río de la Plata (Martínez Carril, 2012).

Trelles estuvo implicado en la realización cinematográfica desde finales de la década del ‘40. Realizó y produjo *Pupila al viento* (Uruguay, 1949) de Enrico Gras. Fue productor, guionista y co-director no acreditado de *Mandacarú vermelho* (Brasil, 1961), dirigida por Nelson Pereira dos Santos. También productor de *Boca de ouro* (Brasil, 1962) de Nelson Pereira dos Santos, co-productor de *Tanz der Aymaras* (Alemania, 1962) y productor de *Vidas secas* (Brasil, 1964) de Nelson Pereira dos Santos.

A pesar de ser director de un departamento perteneciente a una institución estatal, sabía que el cine era un campo relacional y trabajaba con agrupaciones independientes a modo de vaso comunicante es posible ubicarlo entonces como un productor cultural comprometido con la construcción del cine en la región. “Mediante el cine los pueblos, pueden oírse las voces, mirarse, dialogar en el mejor sucedáneo de un lenguaje universal” (SODRE, 1958, p. 61). En el artículo *El cine latinoamericano en la batalla de la cultura*, Trelles relata los objetivos ético-políticos del proyecto y afirma su trabajo como conector de redes. La narración en plural de la organización de los festivales deja clara la visión de lo relacional que trato de resaltar en este trabajo:

> Cuando los festivales del SODRE (Montevideo, Uruguay) iniciaron su andadura a comienzos de los años ‘50, una de nuestras aspiraciones fundamentales era establecer las bases para el trabajo en común, con movimientos similares, de otros países del continente, que hiciera posible el nacimiento de una cinematografía a nivel artístico y cultural acorde con la tradición de nuestros pueblos. (…).

> Contábamos entonces con el apoyo de un organismo único en el mundo, el SODRE (…). Fue en la década del ‘60 y ’70 que las condiciones empeoraron en América Latina con la llegada de los regímenes militares, ya que el cine era un vehículo de información y reflexión peligrosa para ellos y lo que menos les interesaba a esos regímenes era fomentar su desarrollo. Esto al margen de las persecuciones, encarcelamientos y asesinatos a que se vieron sometidos sus creadores. (…) Para cerrar este paréntesis, la actividad de Cine Arte SODRE fue duramente atacada por la prensa y los sectores conservadores que no admitían la apertura de los festivales de cine, a todos los países del mundo, en un período en que la “guerra fría”, había decretado una especie de censura a las relaciones culturales con los países de Europa del Este (1999, p. 161).

Su trabajo como diplomático y su relación profesional con la UNESCO le permitió desarrollar el intercambio cinematográfico, esto lo distinguió en su labor como productor cultural. Otra de sus profesiones además de la de ser agente de viajes y trabajar para la compañía aérea S.A.S. Estas estrategias despertaban aún más comentarios por parte de la prensa no alineada con la propuesta cineclubista.

Su múltiple rol de realizador, productor y gestor cultural con mirada internacionalista se enlazó con el de editor. Es así que creó la Revista SODRE (1955-1959) pero a pesar de su potente presencia en el medio cultural, no hay textos firmados por él en esta publicación, tampoco en los catálogos del festival. Algunos archivistas de la institución piensan que algunos de estos textos anónimos que aparecen en dichas revistas puedan ser de su autoría, pero esta y otras ausencias corroboran esa “guerra fría” debido a su militancia político partidaria (Trelles, 1999, p. 163).

Podemos afirmar entonces que las formaciones discursivas del estado-nación, si bien incluyen a las experiencias que se proponen como marginales a su centro, utiliza mecanismos que desenfocan las singularidades para, de este modo, centrar la atención en las propias modalidades del discurso.

Abordaremos como una decisión formal de este acercamiento biográfico la excepción de lo acontecido con Trelles en la década del ’60 ya que se busca enlazar conceptos en lugar de realizar una biografía lineal. Retomaremos una segunda línea de tiempo y ya al margen de la periodización que se plantea en este libro, se trata del caso de la fundación del Museo de la Solidaridad con Salvador Allende, dado que es allí donde Trelles enuncia su pensamiento acerca del proyecto de cultura orgánica, remarca lo experimental en relación (o no) a lo moderno y expresa claramente la idea de “fraternidad” en relación al arte como un posible sostén para el proyecto de estado- nación que se proponía en ese momento.

Los lazos entre el cine chileno y Danilo Trelles se gestaron a partir de 1956, como ya fue planteado en capítulos anteriores, pero es durante el gobierno de la Unión Popular que se hace visible su influencia en algunas tomas de decisiones en el diseño del proyecto cultural sobre todo en lo referido a la comunicación; por ejemplo, la entrevista realizada por Roberto Rossellini y otros asuntos referidos al proyecto Operación Verdad (Santiago, marzo 1971), un "llamado a apoyo a amigos reales y potenciales de la revolución" (Berríos, 2017, p. 93) del que Trelles era co-organizador. Nos interesa destacar sobre todo la importancia que tuvo la creación del Museo de Solidaridad con Salvador Allende cuya dirección estuvo a cargo de Mario Pedrosa, crítico de arte y curador de origen brasileño que estaba exiliado en Chile. Pedrosa fue uno de los teóricos latinoamericanos que ha fundamentado con ahínco la defensa de lo experimental, aún en momentos donde los detractores del término lo llamaron *el experimentalismo autista* haciendo referencia a la idea romántica del artista bohemio que se encierra en su taller, cuestión que rechinaba con la emergencia del encuentro colectivo y la apropiación del espacio público o, en el caso del cine, "de la documentación de lo real". Es entonces donde encastran las ideas de Pedrosa y Trelles ya que ambos coinciden con una visión no categórica del término.

De este encastre emerge la fundamentación de Museo de Arte Moderno y Experimental: *Fraternidad, Arte y Política* (Zaldívar en MSSA, 2013, p. 10-14) que coincide con las palabras de agradecimiento que el presidente Salvador Allende tuvo para con los artistas:

> Los artistas del mundo han sabido interpretar ese sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ellas. Cómo no sentir, al par que una encendida emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad? Ese compromiso, que asumimos con absoluta confianza en las fuerzas de nuestros pueblos. (…) (Allende en MSSA, 2013, p. 10)

Aquí podemos observar cómo el concepto de "fraternidad", aun agrupando a un conjunto de artistas bajo una causa revolucionaria, continuó reproduciendo el canon universalista tanto desde la mirada del arte moderno como del experimental, ambos encuadrados entonces en el discurso narrativo de la nación en ciernes.

Listado de films experimentales que ganaron premios o menciones en los concursos del SODRE (1954-1958)

Estos datos fueron tomados de los Catálogos de las tres primeras ediciones del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE y son mencionados tal como aparecen en ellos.

Primer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954)

Gran Premio Cine Experimental:

Todo fluye (Holanda, 1951) de Bert Haanstra. Por el feliz aporte de imaginación visual y musical al servicio de un concepto poético filosófico. (…)

Gran Premio Especial:

París 1900-1914 (Francia, 1947) de Nicole Verdes. Por la inspirada reanimación de documentos cinematográficos para la recreación y comentario intencionado de una época.

Menciones:

El circo alegre (Checoslovaquia, 1951) Jiri Trnka. Por la gracia con la que utiliza una nueva técnica.

Inspiración (Checoslovaquia, 1947) Karel Zeman Por el interesante aprovechamiento del cristal para una rica composición de colores.

Resplandor (Francia, s/f) A. Thevenard. Por una inteligente utilización de la banda sonora de una atmósfera dramática.

Espejos de Holanda (Holanda, 1950) Bert Haanstra. Por sus aciertos de expresión poética y humorística dentro de sus voluntarios límites formales.

Segundo Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1956)

Gran Premio de la categoría de Cine Experimental:

Sinfonía de la Vida, producida por V. Shantaram. India (no menciona el autor ni la fecha). Por la sensibilidad y sabiduría cinematográficas con que está expuesto en imágenes de ritmo visual y sonoro el proceso de un pueblo frente a las fuerzas de la naturaleza.

Menciones:

Blinkity Blank (Canadá, 1955) de Norman McLaren.

A la búsqueda del tiempo (Francia, s/f) de Max Gérard.

Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1958)

Gran Premio:

Aventura de X (EE.UU, 1957) de John Hubley por el aporte a una plástica nueva. John Hubley fue declarado como "la personalidad de mayor valor creativo del Festival". La prensa criticó "la convencionalidad del film" y rescató la plasticidad del mismo (Marcha, 1958:16).

Mención:

Balada Fantástica (Yugoslavia, 1957) de Bostjan Hladnik, por la originalidad de su lenguaje audiovisual. "Aquí el realizador ha intentado dar vida al material plástico mediante movimientos del objeto y de la cámara, efectos de iluminación, y, sobre todo, un habilidoso montaje, que llega en algunos vertiginosos momentos a la animación pura y simple de la imagen, al dibujo animado." (Marcha, 1958:16).

Selección de películas que se nombraron como experimentales o donde se resaltaron los cruces de las prácticas artísticas:

Cine-danza:

El extranjero (Francia, 1958) de Louis Cuny con fotografía de Jacques Ledoux y música de Heitor Villa Lobos.

La pequeña bailarina (Dinamarca, 1957) de Astrid Henning-Jensen.

Danza contemporánea III (Argentina, 1956) de Irena Dodal con coreografía de Noemí Fredes.

Concierto en la pantalla (Polonia, 1956) de Witold Lesiewicz y coreografía de Elwira Kaminska.

Don Juan de Zarissa (Argentina, 1956) de Irena Dodal con coreografía de Tatjana Gsovsky.

Cine-poesía:

Imágenes en piedra (Países Bajos, 1956) de Theo van Haren Nomen con poemas recitados por Norman Heckforth.

El viajero (Francia, 1956) de Henri Gruel con poemas de Guillaume Apollinaire y composiciones plásticas de Laure Garcín.

Largo pétalo (Uruguay, 1957-1958) de Alberto Mántaras con palabras de Pablo Neruda recitadas por el poeta y Matilde Urrutia.

Escenario de un poema (Uruguay, 1957) José E. Crodara con música de Lauro Ayestarán y recitado de José Luis y China Zorrilla.

Cine-ensayo:

Lluvia (República Democrática de Alemania, 1956-1957) de Wolf Hart con realización sonora de Johannes Aschenbrenner. (Quizás inspirado en *Lluvia* de Joris Ivens, pero con un abordaje singular.).

Cine-teatro:

Galatea (Rumania, 1957) de Ion Popescu Gopo.

Milot, el mimo (España, 1957-1958) de Alfredo Landan.

Cine sin cámara:

Petrolita (Argentina, 1957) Víctor A. Iturralde.

El cuento de una silla (Canadá, 1957) de Norman McLaren co-dirección de Claude Jutras y animación de la silla de Evelyn Lambart.

Otros casos:

Sonambulismo (Polonia, 1957) de M. A. Ioaskowski. "Con este film el realizador ha intentado plasmar en imágenes de color (lograda sobre superficies acuosas) el estado subconsciente del sonámbulo." En la prensa se señala que ya fue utilizada esta técnica por Lidia García en su film *Color* (1955).

El último paraíso (Italia, s/f) de Folco Quillici "(…) pertenece a una nueva tendencia del cine italiano, hija del neorrealismo, denominada neo exotismo. Esta tiende cada vez más a una narración íntima, articulada y psicológicamente sentida de la vida de los pueblos lejanos. Por ello el film es algo más que un documental".

Bibliografía

Bhabha, H. (1990). *Nation and narration*. London: Psychology Press.

Bhabha, H. K. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

Derrida, J. (1975). *La diseminación* (Vol. 5). Madrid: Fundamentos.

Derrida, J. (1984). *Políticas del nombre propio*. La filosofía como institución. Barcelona: Juan Granica.

Cultelli, M. (2014). *Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA: contextos, resistencia cultural, identidades y vigencia*. (Tesis de maestría): Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Uruguay.

Ellis, J. C. (2000). *John Grierson: Life, Contributions, Influence*. London: SIU Press.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Horta, L. & Jarpa, G. & Pruzzo, C. & Inostroza, P. (2013). *Manual del cineclubismo*. Santiago de Chile: Cine Club de la Universidad de Chile.

Lerner, J. & Piazza, L. (Eds.). (2017). *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina*. Los Ángeles: University of California Press.

Maldonado, T. & Méndez, C. & Perazzo, N. (1997). *Escritos preulmianos* (Vol. 3). Buenos Aires: Infinito.

Flores, S. (2010). Los congresos y festivales como estrategia para integración del cine latinoamericano. En Moguillansky, M. & Molfetta, A. (coord.). *Teorías y prácticas audiovisuales: actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (pp. 388-399). Buenos Aires: Teseo.

Monier, P. & Monier, S. (1952). *El Libro del cineísta amateur: técnica-práctica-estética*. Madrid: Omega.

Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile: Lom.

Mouesca, J. & Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno: desde sus inicios hasta nuestros días*. Santiago de Chile: Lom.

Oiticica, H. (2017). Experimentar lo experimental. En Lerner, J. &

Piazza, L. (coords.) *Ismo Ismo Ismo. Cine Experimental en América Latina*. Los Angeles: University of California Press.

Pastor, M. & Vico de Pena, R. (1973). *Filmografía uruguaya, 1898-1973*. Uruguay: Cinemateca Uruguaya.

Pedrosa, M. & Arantes, O. (1995). *Textos escolhidos: Forma e percepção estética* (Vol. 2). San Pablo: Edusp.

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: SXXI.

Real de Azúa, C. (1964). *El impulso y su freno. Tres décadas de batllismo y las raíces de la crisis uruguaya.* Montevideo: Banda Oriental.

Sluizer, G. (2004). *The cinema of the low countries.* Columbia: Wallflower Press.

Strusková, E. (2013). *The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film*. Praga: National Film Archive Books.

Trujillo, T. (2011). C*uerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*. Montevideo: Trilce.

Artículos y notas de prensa

Benacerraf, M. & Schwartzaman, K. & Calderón, H. & Burton J. (1992). An Interview with Margot Benacerraf: Reverón, Araya, and the Institutionalization of Cinema in Venezuela. *Journal of Film and Video*. 51-75.

Berríos, M. (2017). 'Struggle as Culture': The Museum of Solidarity, 1971-73. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 44 (1), 132-143.

Butler, J. (2001) ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Trad. M. Expósito & J. Barrientos. *Transversal texts*. Recuperado de: https://transversal.at/transversal/0806/butler/es

De Alencar Pintos, G. (2018) Fuerza y Calor. *La Diaria* (Suplemento) (s/d).

Dimitriu, C. (2009). Cinemateca Uruguaya - entrevista con Manuel Martínez Carril. *Journal of film preservation* (37), 79 - 80.

Grierson, J. (1958). Un niño con su esfera de viento. *Marcha* (916), 17.

Johnson, C. & Leal, J. & Román, J. (1984) Jorge di Lauro y Nieves Yankovic. Entrevista en dos tiempos. Revista Enfoque (2).

Kabous, M. (2009). "El ICAIC presenta…" 1959 - 2009: Medio siglo de cine revolucionario en Cuba. *Cinémas d' Amérique Latine* (17), 152 - 158.

López Ruiz, Á. (2010). Arqueología de la imagen. Historia del cine experimental en Uruguay. *Arte y políticas de identidad* (3), 79 - 90.

Mafud, L. (2017). Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919). *Imagofagia* (16), 51-76.

Mendieta, E. (2006). Neither Orientalism nor Occidentalism: Edward W. Said and Latin Americanism. Tabula rasa (5), 67-83.

Mines, D. (2018). Entrevista a Diana Mines: El Foto Cine Clube Bandeirante "permitió que la fotografía brasileña adquiriese una fuerza impresionante". *Fundación Itaú*.
Recuperado de: https://medium.com/@fundacionitauruguay/diana-mines-el-foto-cine-clube-bandeirante-permiti%C3%B3-que-la-fotograf%C3%ADa-brasile%C3%B1a-adquiriera-una-4afff4a48276

Moura, M. (2006). Fernando Birri: un constructor de utopías. *Pesquisa* (127), 12-18.

Spadaccini, S. (2012). Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión. *Imagofagia* (5), 209-238.

Trelles, D. (1999). El cine latinoamericano en la batalla por la cultura. *Cinemas d'Amerique Latine* (7) ,161-165.

Trilnik, C. (2015). Marie Louise Alemann. *IDIS*.
Recuperado de: https://proyectoidis.org/marie-louise-alemann/

Vera-Meiggs, D. (27 de junio, 2010). La obra de Sergio Bravo, proto cineasta. *Enciclopedia del Cine Chileno*.
Recuperado de: http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-obra-de-sergio-bravo-protocineasta/

Windhausen, F. (2015). Argentine Experimental Cinema. Further notes toward prehistory. *LUX*.
Recuperado de: https://lux.org.uk/writing/federico-windhausen-2-further-notes

Catálogos

AtlantiDoc (2007). Alberto Mantarás. A*tlántida: Festival de Cine Documental del Uruguay*.
Recuperado de: http://www.atlantidoc.com/paginas/archivo_2007.htm

Berríos, M. & Cabañas, K. & Löwy, M. & Nelson, A. & Pérez-Barreiro, G., & Sommer, M. (2017). *Mario Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ashton, D. & Macchiavello, C. & Miranda, C. (2013). *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte y política, 1971-1973*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

I, II y III *Catálogos del Festival Documental y Experimental del SODRE.* (1954-1958).Montevideo: SODRE.

Filmografía

Bayarres, C & Ferreira, H. (1962). *Elíptica.* Uruguay.
Recuperado de: https://vimeo.com/297509431

Birri, F. (1959). *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires*. Argentina.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=F90DtcrC_r0

Dodal, I. & Dodal, K. (1938) *Las ideas buscan la luz*. Checoslovaquia. Recuperado: https://archive.org/details/1938MyslenkaHledajiciSvetioIdeaInSearchOfLight

García, L. (1957) *Ritm Zoo*: Uruguay.
Disponible: https://vimeo.com/325865250

Mantarás, A. & Neruda, P. (circa 1955). *Oda al Mar*. Uruguay.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=c8pIugzt7q8

McLaren, N. (1941-1983) *36 films*. Canadá: National Film Board.
Recuperado de: https://www.nfb.ca/directors/norman-mclaren/

Musitelli, F. & Henderson, S. & Noli, J. (1961). *La ciudad en la playa*. Uruguay: Comisión Uruguaya de Turismo.
Recuperado de: http://www.museozorrilla.gub.uy/innovaportal/v/30443/2/mec/ferruccio-musitelli

Pereira dos Santos, N. (1955). *Rio, 40 graus*. Brasil: Nelson Pereira, Mario Barroso, Ciro Freire, Pedro Kosinski, Mario Barros y Louis Guitton.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg&t=62s

Zeman, K. (1949). *Inspiración*. Checoslovaquia: Karel Zeman. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=cKncCNc2P3E

Entrevistas

Aliaga, I (2014 y 2015). Entrevista en Cineteca Nacional de Chile. Santiago de Chile, Chile.

Araoz, R. (2015). Entrevista en EICTV, San Antonio de los Baños, Cuba.

Arteaga, J. A. (2007 y 2009). Entrevista en su casa de El Pinar. Canelones, Uruguay.

Bravo Ramos, S. (2015). Entrevista telefónica desde Santiago a su hogar en Valparaíso, Chile.

Bravo Ramos, S. (2017). Comunicación epistolar Montevideo-Valparaíso.

Cappa, C. (2015). Entrevista en Museo del Cine de Buenos Aires, Argentina.

Chaskel. P. (2017). Entrevista en Providencia, Santiago de Chile, Chile.

García, L. (2007-2019). Conversaciones en su casa de El Pinar. Canelones, Uruguay.

Henderson, S. (2017). Entrevista en su casa. Carrasco. Montevideo, Uruguay.

Hirsch, N. (2009). Entrevista en Fundación de Arte Contemporáneo. Montevideo, Uruguay.

Kubelka, P. (2009, 2011 y 2012). Entrevistas en su estudio. Viena, Austria.

Mekas, J. (2011). Entrevista en su casa-estudio. Brooklyn, Estados Unidos.

Mugni, J. J. (2009). Entrevista en Archivo Nacional de la Imagen-SODRE. Montevideo, Uruguay.

Ostovsky, V. (2017). Entrevista en Hammer Museum. Los Angeles, U.S.

Panizza, T. (2017). Entrevista en su taller. Santiago de Chile, Chile.

Pinent, A. (2015). Entrevista en Pitzer College. Los Angeles, U.S.

Ramos, I. (2017). Entrevista en Providencia. Santiago de Chile, Chile.

Vega, A. (2017). Entrevista en su casa de Ñuñoa. Santiago de Chile, Chile.

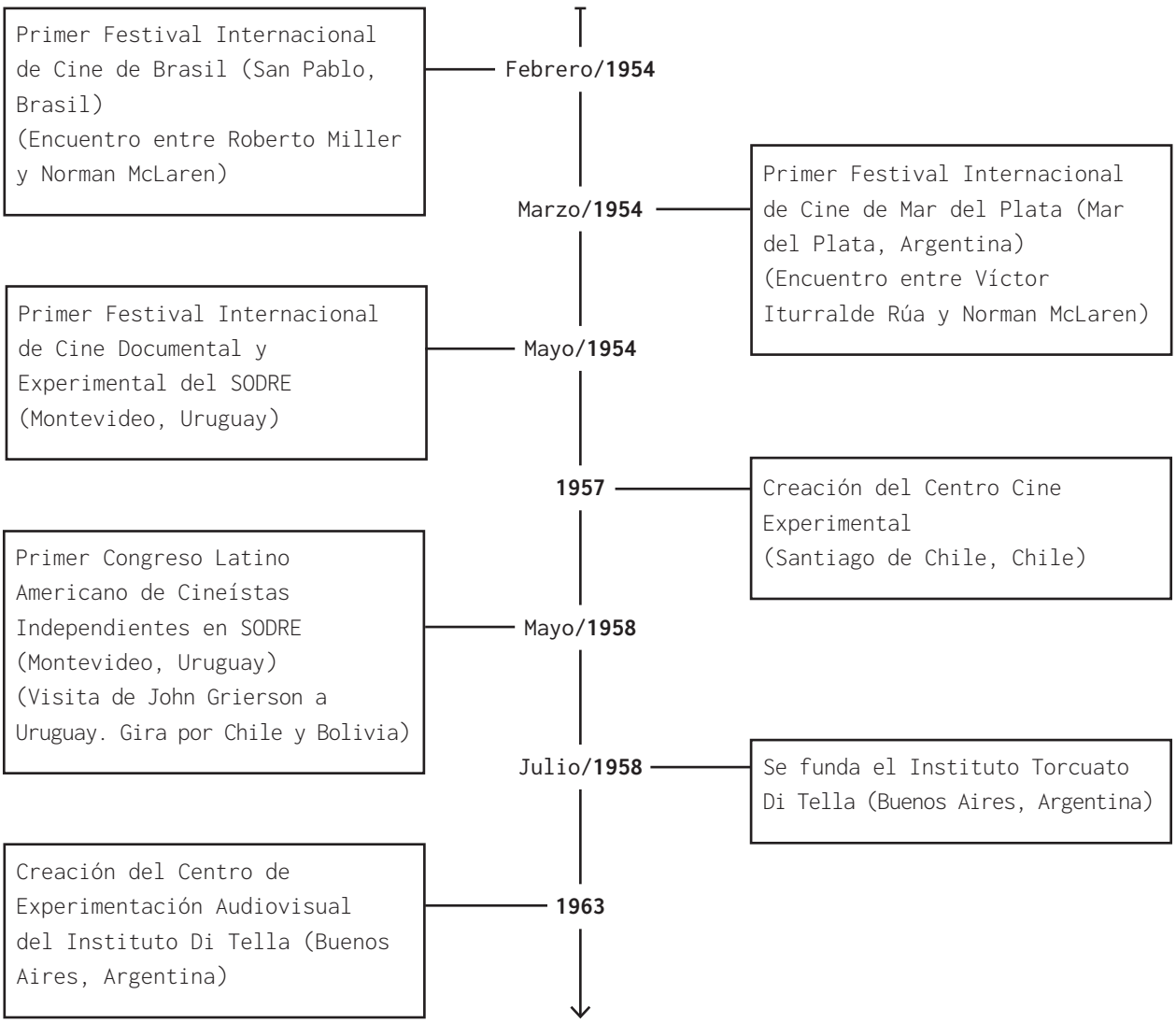
Conferencia

Leibner, G. (2011). *Camaradas y compañeros*. Conferencia en Fundación Rodney Arismendi. Montevideo, Uruguay, Disponible en: https://www.academia.edu/24780182/Camaradas_y_compa%C3%B1eros._Conferencia_en_Fundaci%C3%B3n_Rodney_Arismendi_octubre_2011

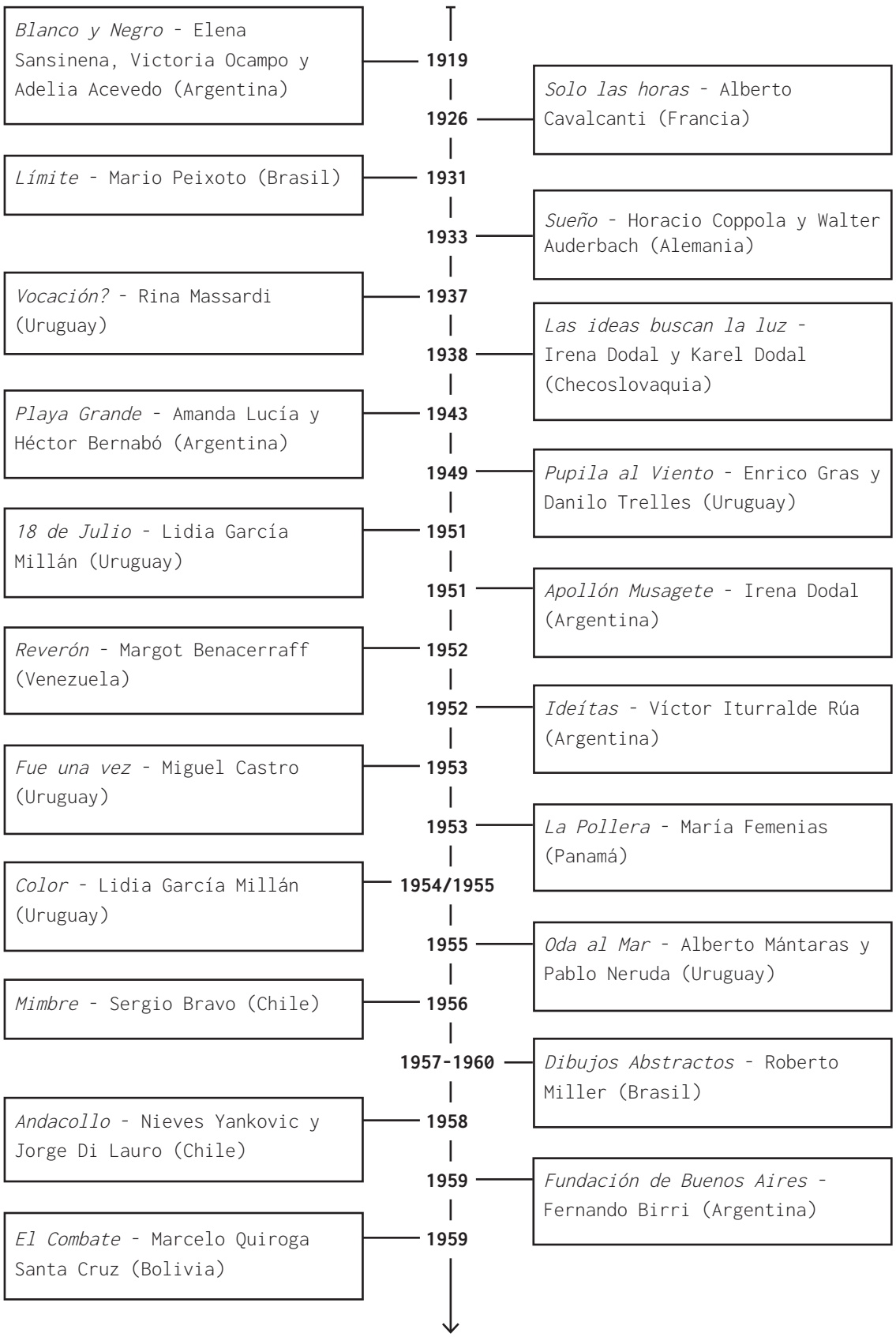
Línea de tiempo

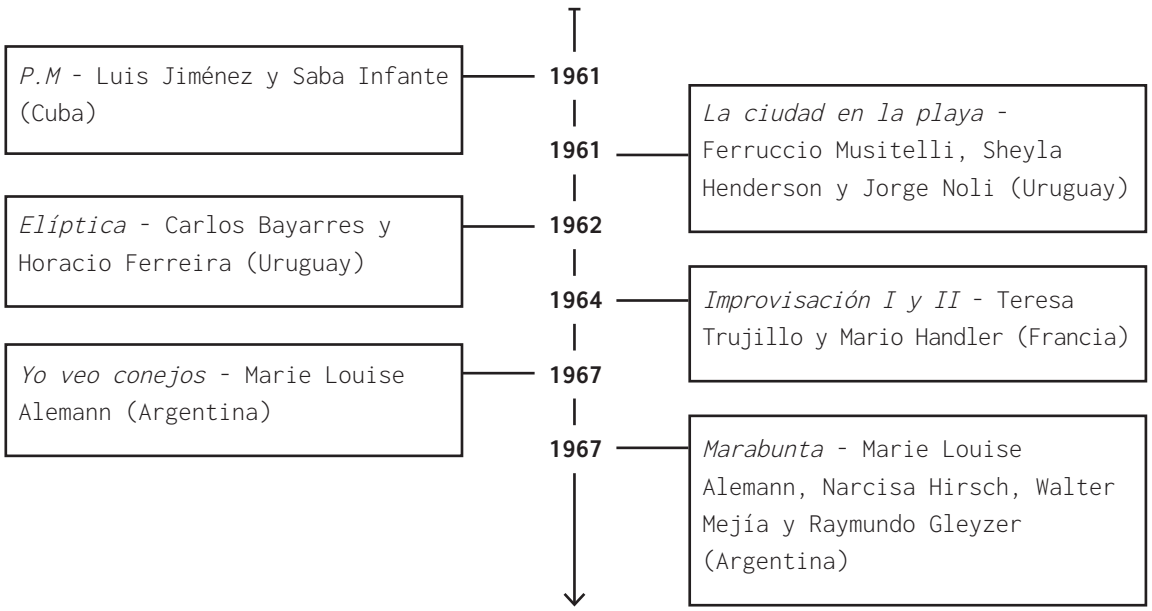
Para realizar estas líneas de tiempo hemos tomados dos lineamientos. En una se subrayan los hitos que marcaron al cine experimental en la región como festivales, eventos, encuentros,entre otros. Mientras que en la segunda línea temporal donde se listan una serie de películas se tomaron algunos de los casos expuestos en el libro que se quieren destacar. Para esto se tuvo como criterio el marcar las primeras obras mencionadas como experimentales. Todes les realizadores son latinoamericanes (aunque hayan nacido en otros países, se radicaron en el Cono Sur), no obstante, nombramos casos que no corresponden a la región pero fueron destacadas en los festivales del SODRE.

Festivales y eventos


Primer Festival Internacional de Cine de Brasil (San Pablo, Brasil)
(Encuentro entre Roberto Miller y Norman McLaren)
Febrero/1954
Marzo/1954
Primer Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina)
(Encuentro entre Víctor Iturralde Rúa y Norman McLaren)
Primer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Montevideo, Uruguay)
Mayo/1954
1957
Creación del Centro Cine Experimental
(Santiago de Chile, Chile)
Primer Congreso Latino Americano de Cineístas Independientes en SODRE (Montevideo, Uruguay)
(Visita de John Grierson a Uruguay. Gira por Chile y Bolivia)
Mayo/1958
Julio/1958
Se funda el Instituto Torcuato Di Tella (Buenos Aires, Argentina)
Creación del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina)
1963

Películas


Blanco y Negro - Elena Sansinena, Victoria Ocampo y Adelia Acevedo (Argentina)
1919
1926
Solo las horas - Alberto Cavalcanti (Francia)
Límite - Mario Peixoto (Brasil)
1931
1933
Sueño - Horacio Coppola y Walter Auderbach (Alemania)
Vocación? - Rina Massardi (Uruguay)
1937
1938
Las ideas buscan la luz - Irena Dodal y Karel Dodal (Checoslovaquia)
Playa Grande - Amanda Lucía y Héctor Bernabó (Argentina)
1943
1949
Pupila al Viento - Enrico Gras y Danilo Trelles (Uruguay)
18 de Julio - Lidia García Millán (Uruguay)
1951
1951
Apollón Musagete - Irena Dodal (Argentina)
Reverón - Margot Benacerraff (Venezuela)
1952
1952
Ideítas - Víctor Iturralde Rúa (Argentina)
Fue una vez - Miguel Castro (Uruguay)
1953
1953
La Pollera - María Femenias (Panamá)
Color - Lidia García Millán (Uruguay)
1954/1955
1955
Oda al Mar - Alberto Mántaras y Pablo Neruda (Uruguay)
Mimbre - Sergio Bravo (Chile)
1956
1957-1960
Dibujos Abstractos - Roberto Miller (Brasil)
Andacollo - Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro (Chile)
1958
1959
Fundación de Buenos Aires - Fernando Birri (Argentina)
El Combate - Marcelo Quiroga Santa Cruz (Bolivia)
1959


P.M - Luis Jiménez y Saba Infante (Cuba)
1961
1961
La ciudad en la playa - Ferruccio Musitelli, Sheyla Henderson y Jorge Noli (Uruguay)
Elíptica - Carlos Bayarres y Horacio Ferreira (Uruguay)
1962
1964
Improvisación I y II - Teresa Trujillo y Mario Handler (Francia)
Yo veo conejos - Marie Louise Alemann (Argentina)
1967
1967
Marabunta - Marie Louise Alemann, Narcisa Hirsch, Walter Mejía y Raymundo Gleyzer (Argentina)

Permisos de reproducción de imágenes

(pg.16) Cortesía de Fundación de Arte Contemporáneo.

(pg.16) Cortesía del Archivo AANME (Asociación Archivo de Nuevos Medios de Ecuador)

(pg.17) Cortesía de Fundación de Arte Contemporáneo.

(pg.21) Publicada en Wikimedia Commons, the free media repository (última revisión: 1 de Mayo 2014). URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mademoiselle_de_Beaumont_or_The_Chevalier_D%27Eon_LCCN2006685290.jpg

(pg.23) Agradecimiento a la Casa de las Américas de la Habana.

(pg.24) Cortesía Angélica Cuevas Portilla.

(pg.27) Cortesía de la Cineteca Nacional de Chile.

(pg.30) Imagen cedida por el Archivo de Mujeres Creando.

(pg.38) Archivo cedido por Antoni Pinent.

(pg.48) Archivo cedido por Lidia García Millán.

(pg.49) Publicada en Wikimedia Commons, the free media repository (última revisión: 31 de Agosto 2019). URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Limite_scene,_by_Peixoto.jpg&oldid=363884569

(pg.51) Gentileza del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (LAPA-AGU).

(pg.52) Gentileza del Archivo de la Cinemateca Uruguaya.

(pg.67) Gentileza del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE.

(pg.69) Gentileza del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE.

(pg.73) Gentileza de Fundación Bert Haanstra.

(pg.75) Gentileza de Cinemateca Uruguaya y Alejandra Trelles.

(pg.78) Gentileza de Cine Universitario del Uruguay.

(pg.81) Gentileza de Inés Olmedo.

(pg.91) Imagen perteneciente al Archivo Arteaga-García Millán. Gentileza de Lidia García.

(pg.93) Gentileza del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE

(pg.94) Gentileza de Lidia García

(pgs.96 y 97) Gentileza de Adrián Iturralde.

(pg.104) Fotografía de Joris Ivens tomando una foto desde la escalera acompañado de Sergio Bravo y Georges Strouvé © Perteneciente al Archivo de Joris Ivens. Coll. European Foundation Joris Ivens, Nijmegem, Holanda.

(pg.104) Fotografía de Joris Iven trabajando con su camarógrafo en un bar de Valparaíso© Perteneciente al Archivo de Joris Ivens. Coll. European Foundation Joris Ivens, Nijmegem, Holanda.

(pg.108) Gentileza del Archivo Narcisa Hirsch.

(pg.118) Gentileza de Alejandro Jodorowsky.

(pg.127) Gentileza de Sheyla Henderson.

(pg.130) Imagen perteneciente al Archivo Arteaga-García Millán. Gentileza de Jorge Ángel Arteaga.

(pg.133) Imagenes cedidas por Jorge Ángel Arteaga y Lidia García.

Ángela López Ruiz

Mi trabajo se desarrolla en el campo de la investigación de archivos fílmicos inéditos que han sido dejados al margen de las narrativas históricas hegemónicas. Siguiendo este objetivo me propongo trazar genealogías desde la perspectiva feminista decolonial tomando en cuenta que esta se basa en epistemes comunitarias no europeístas, no binarias, ni racializadas. Esta búsqueda me ha llevado a publicar este libro y realizar varias curadurías que toman como eje el rol que cumplieron el cine y video experimental en diferentes etapas de consolidación de lo que se denominan discursos fundacionales del estado-nación de los países que integran el Cono Sur.

Además, soy Magister en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Artes Visuales, ambos estudios los realicé en la Universidad de la República, Uruguay. También he participado como docente invitada en la Maestría de Cine Alternativo de EICTV, Cuba, el *Phd in practice* de la Academia de Arte de Viena, Austria, y otros programas de posgrado en Latinoamérica y Europa.

Mi carrera como curadora y artista visual fue desarrollada en el seno del colectivo Fundación de Arte Contemporáneo de Uruguay, además haber estudiado en espacios autogestionados como Espacio Pensamiento y Colectivx Ch´ixi.

Actualmente trabajo como asesora en el Laboratorio de Cine-FAC, colectivo que nació en el 2007 como forma de resistencia a las imposiciones de la obsolescencia programada. Además, soy co-organizadora de #MVDCineExperimental y de otros eventos y exposiciones multidisciplinarias que he venido realizando desde 2006 hasta la fecha.

A su vez, me desempeño como investigadora en varios proyectos entre los cuales destaco *ISMO ISMO ISMO. Cine Experimental en América Latina* (2017) de *Los Angeles Film Forum* para *Pacific Standard Time LA:LA* de la Fundación Getty. Mi investigación sobre cine experimental ha sido exhibida en diversos eventos desde 2009 hasta la fecha. Entre ellos la *29ª Bienal de San Pablo* (Brasil), *PHD in practice* de la Academia de Artes de Viena (Austria), *7º Simposio Films Huérfanos* (Estados Unidos), *OffLimits* (España), *Cine a contracorriente* (España), *Working Documents* (España), Ambulante (México), Hammer Museum (Estados Unidos), *Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive* (Estados Unidos), entre otros.